

مجلة أدبية ثقافية شهرية محكّمة
تصدر عن رابطة الأدباء في الكويت
العدد 381 أبريل 2002



■ اشتغال الزمن في القصة الكويتية
د. حميد لحمداني

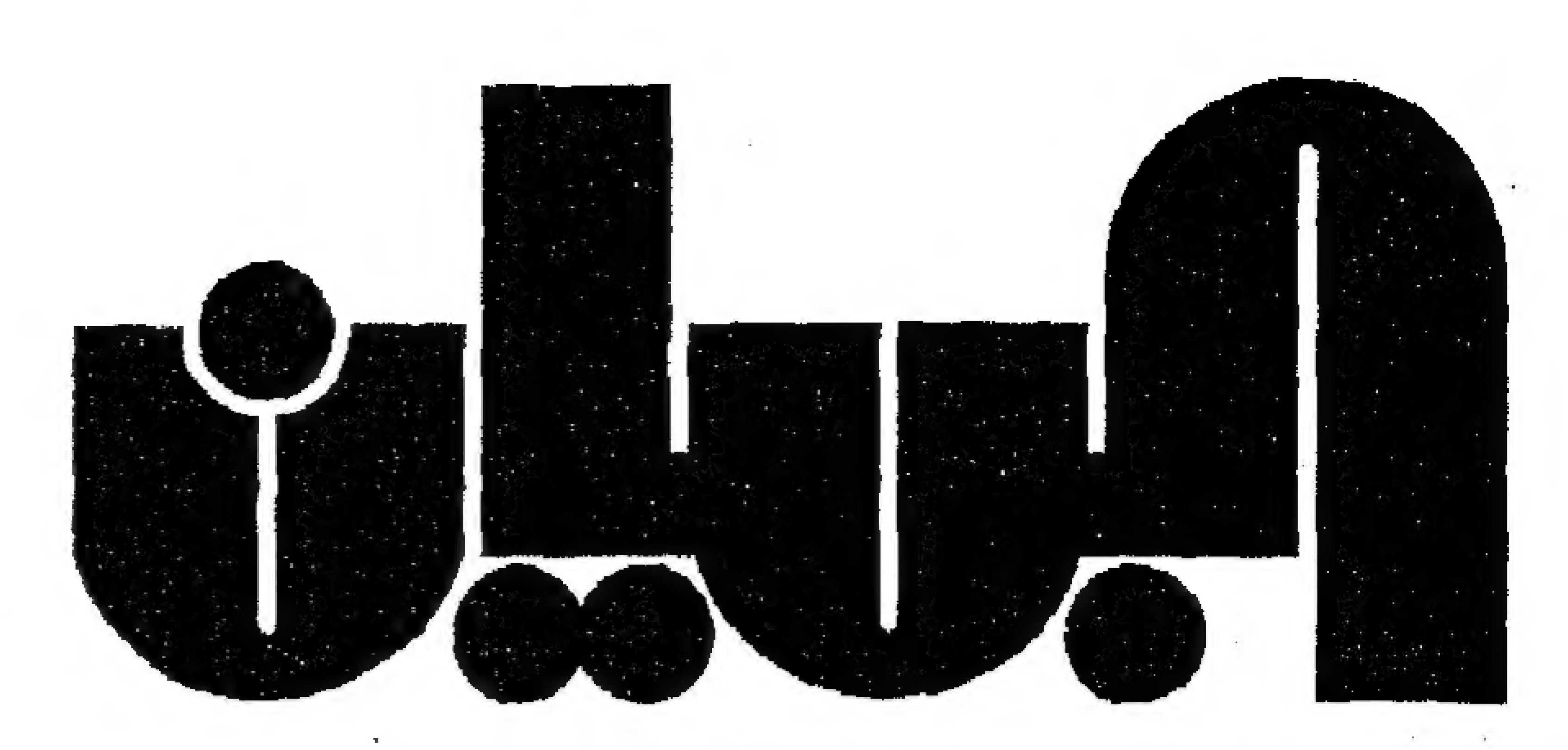
■ الفن القصصي عند إسماعيل فهد إسماعيل
د. عبدالله أبوهيف

■ الحراك الاجتماعي في فن القصة الكويتية
فاطمة يوسف العلي

■ رحلتي مع الكتاب
خالد سالم محمد

■ الشعر:
سعد مصلوح
سالم عباس خدادة
محمد المغربي

■ القصة:
استبرق أحمد
ابتسام تريسي
يوسف ذياب خليفة



العــــدد 381 أبريل 2002

مجلــة أدبيــة ثقافيــة شهـرية محكّمـة تصدر عـــن رابطــــة الأدبــــاء فــي الكـــويت

ثمن العدد

الكويت: 500 فلس، البحرين: 750 فلسا، قطر: 8 ريالات، دولة الامارات العربية المتحدة: 8 دراهم، سلطنة عمان: ريال واحد، السعودية: 8 ريالات، الأردن: دينار واحد، سورية: 50 ليرة، مصر: 3 جنيهات، المغرب 10 دراهم.

الاشتراك السنوي

للأفراد في الكويت 10 دنانير.
للأفراد في الخارج 15 ديناراً أو ما يعادلها.
للمؤسسات والوزارات في الداخل 20 ديناراً كويتياً.
للمؤسسات والوزارات خارج الكويت 25 ديناراً كويتياً أو ما يعادلها.

المراسلات

رئيس تحرير مجلة البيان ص.ب 34043 العديلية ـ الكويت الرمز البريدي 73251 ـ هاتف المجلة: 2518286 ـ هاتف الرابطة: 2518282 / 2510602 ـ فاكس: 2510603

موقع رابطة الأدباء على الإنترنت
WWW.KuwaitWriters. Net

البريد الإلكتروني
Kwtwriters@ hot mail.com

قواعد النشر في مجلة «البيان»:

مجلة «البيان» مجلة أدبية ثقافية محكَّمة، تصدر عن رابطة الأدباء في الكويت، وتعنى بنشر الأعمال الإبداعية والبحوث والدراسات الأصيلة في مجالات الآداب والعلوم الإنسانية، ويتم النشر فيها وفق القواعد التالية:

1 ـ أن تكون المادة خاصة بمجلة البيان وغير منشورة أو مرسلة إلى جهة أخرى.
2 ـ المواد المرسلة تكون مطبوعة على الآلة الكاتبة ومدققة لغويا ومرفقة بالأصل إذا كانت مترجمة.
3 ـ الأعمال الإبداعية والبحوث والدراسات تحال إلى مختصين ومحكمين للبت في صلاحيتها.
4 ـ موافاة المجلة بالسيرة الذاتية للكاتب مشتملة على الاسم الثلاثي والعنوان ورقم الهاتف.
5 ـ المواد المنشورة تعبّر عن آراء أصحابها فقط.

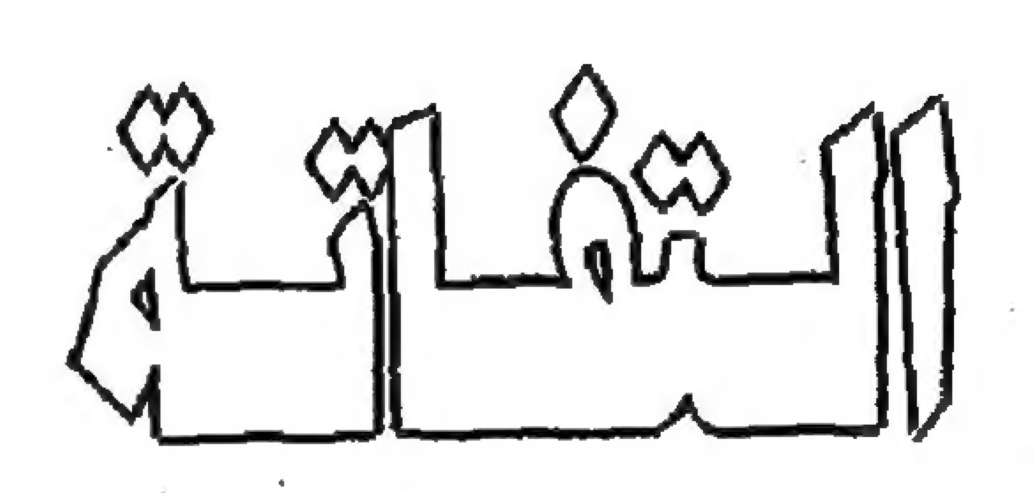
LITERARY JOURNAL ISSUED
BY KUWAIT WRITERS ASSOCIATION
(381) April. 2002



Al Bayan

**Correspondence
Should Be Addressed To:
The Editor:
Al Bayan Journal
P.O. Box: 34043 Audilyia -kuwait
Code: 73251 - Fax: 2510603
Tel: (Journal) 2518286 - 2518282-2510602**

حديث البيان



التفاتة

د. خالد عبد اللطيف رمضان

هذه الالتفاتة إلى الوراء مطلوبة لترشيد المسار إلى الأمام وتسديد الاتجاه. أما مناسبة هذه الإلتفاته الخاصة فإنه بصدور هذا العدد من «البيان» يكتمل العام السادس والثلاثون من عمرها المديد إن شاء الله، وفي هذه المرحلة من العمر في الإنسان غالبا ما يكتمل النشاط البدني والذهني.

وتتوازن في تكوينه قوى الجسد وخبرة الفكر وقوة الروح، والقدرة على تجاوز الذات، للتفكر في الامتداد، وفي الآخر.

صدر العدد الأول من «البيان» في شهر إبريل عام 1966، حيث كانت الكويت المستقلة حديثا تتوثب للنهوض والرقي وأعلام تطلعاتها وأحلامها تخفق في أرجاء كثيرة وسط مدى قومي عربي، وآمال عربية بالوحدة.

صدرت البيان وسط هذا المناخ الجميل، وقراءة العدد الأول تدل بكل صدق على هذه المعاني التي لاتصدر إلا عن إيمان بالمبدأ، وإصرار على إبلاغه، وشجاعة في الدفاع عن مصداقيته.

تكونت هيئة التحرير الأولى من كوكبة تؤمن بالعمل الجماعي، والقدرة على تجميع المواهب المختلفة في إيقاع منضبط يؤدي لحنا واحدا لايعرف النشاز، التقى على غلاف ذلك العدد أكثر من اسم رحل عن دنيانا: عبد الله الحاتم الشاعر والباحث والصحفي الوحيد الذي رعى مجلة فكاهية في الكويت.

وخالد سعود الزيد الشاعر والباحث والمحقق و(دائرة المعارف) الملتهبة برغبة العمل

والإنجاز في كل اتجاه، وقد كان رحيله إحدى علامات العام المنقضي الذي اختلفت به، وفيه أشياء كثيرة وخطيرة.

عام مضى من عمر الزمان، وعام مضى بعد أعوام من عمر البيان، ولكن لماذا يكون مارس آذار شهر الربيع وتفتح الورود، وفرحة الصحراء العربية بصفة خاصة شهر ختام العام، وليس بداية؟ لقد غنّى لآذار شعراء العربية منذ التقت ثقافة العرب وحياتهم بثقافة الفرس وحياتهم، واستمر هذا إلى عصر أحمد شوقي ومن خلفه من الشعراء.. فلماذا يحملنا هذا الشهر، حيث نقلب صفحات «البيان» عبر العام - أى عام - إلى أن نلتفت إلى الوراء؟ هل هي المصادفة؟ وهل تخلو المصادفة من معنى؟

فلنقل إن هذا الشهر مثل أي شهر، هو «وقفة» تغرى بالتفكر، وهو (حد) والحد ليس نهاية، فما من نهاية في منظور الزمن، وإنما هو «علامة» بين حافتين في سياق متتابع، وموجات لاتتوقف.

وكما قلنا في مقال افتتاحي سابق إن «البيان» تملك دائما من الشجاعة والمبادرة ما جعلها تتبنى الأقلام الجديدة، والدعوات الجديدة ليس بالنسبة للكويت وحدها، وإنما على مساحة الأرض العربية.

بل على مساحة المواقع التي يقيم بها اللسان العربي، والفكر العربي أينما كان موقعه على خارطة العالم، وكم من أقلام فسحت لها «البيان» مكانا عزيزا على صفحاتها، وأثبت الزمن أنها كانت بناءة ، وكانت بعيدة النظر جدا، وهي تعطي هذه الفرص للجيل الجديد. فإذا كانت قد حملت إلى القارئ العربي البيانات الأولى لجميع الجماعات المسرحية التي ظهرت على الساحة العربية، مبشرة بميلاد مسرح عربي جديد، فإنها أفسحت مساحات للعديد من كبار الأدباء والكتاب العرب في بداية إطلالتهم على عالم الكتابة.

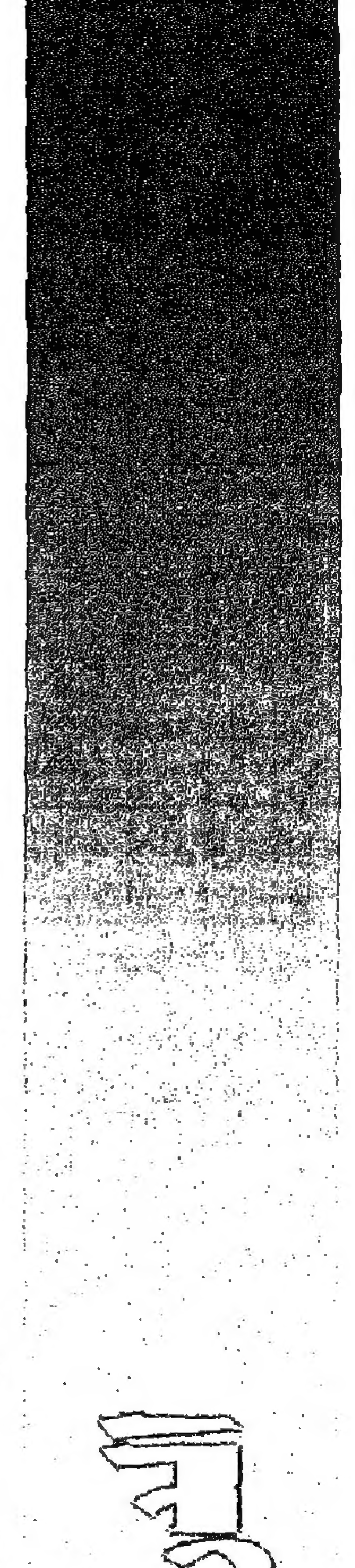
لقد مر عام هو بمقياس الزمن من اثنى عشر شهرا، ولكنه بمقياس المعاناة يقاس بالدقائق والثواني، وأكدت الأيام أنها حبلى دائما بالجديد والمثير والمفزع، وأن ما كان قبل لن يكون أساسا ولا تأسيسا لما يجئ بعده.

لا مهرب من طرح سؤال.. ولا محيد عن التفكر في جواب.

أما السؤال فهو: ماذا باستطاعة مجلة مثل «البيان» أن تفعل في هذا العباب الثائر المدلهم، وبخاصة أنها مجلة فكر وأدب وثقافة، في زمن إذا اشتبكت فيه الحراب، وقد اشتبكت بالفعل، فإن أولى ضحايا هذا الاشتباك هي الثقافة والفكر والأدب؟

خيارنا الوحيد أن نبقى على مبادئنا، وأن نكون صادقين مع قرائنا، وأن نفتح «البيان» لجميع الأجيال، منبرا لمختلف الاتجاهات الأدبية والفكرية. نحتفي بالجديد مثلما نحترم القديم.

وأن تكون الحرية التزاما منا، مثلما نطالب بها فلا أمل لنا بمواجهة متغيرات العالم إلا بالمزيد من الحرية، خاصة وأننا نعيش واقعا تتقزم فيه مساحة الحريات سواء تحت ظل الأنظمة الوراثية أم العسكرية، ربما لايبشر الواقع بالأمل القريب، ولكن علينا العزم والالتزام بقناعاتنا والمواجهة لكي نصل يوما إلى الأمل المنشود.



■ اشتغال الزمن في القصة القصيرة الكويتية

د. حميد لحمداني

■ الفن القصصي عند إسماعيل فهد إسماعيل

د. عبدالله أبو هيف

■ عن الحراك الاجتماعي في فن القصة في الكويت

فاطمة يوسف العلي

■ شعرية القص أو ميلاد علم السرد / فونتان

ترجمة: د. أحمد منور

■ تقنيات السرد ودلالاتها في قصص محمد محيي الدين مينو

أحمد عزيز الحسين

اشتغال الزمن

في القصة القصيرة في الكويت(×)

د. حميد لحمداني
كلية الآداب. ظهر المهراز. فاس

إن موضوع الزمن في الأعمال السردية هو من أعقد المباحث الخاصة بدراسة مكوناتها ووسائل الأداء الفني فيها، ويرجع سبب ذلك بالأساس إلى وجود مفارقة (anachronie) بين القصة وطريقة سردها(١)، فإذا لم تكن هناك خبرة لدى الدارس بالتمييز الدقيق بين محتوى القصة كما يفترض أنها جرت في الواقع وبين طريقة عرضها على القراء، فإن دراسة تركيبها الزمني ستظل في نطاق غموض لا يمكن تجاوزه.

لذا نرى أنه من الضروري الإشارة إلى أن السرد لا يلتزم حتما بالترتيب الطبيعي والمنطقي للقصة كما يفترض أنها جرت في الواقع، بمعنى أن السارد يمكن أن يبدأ سرده من أي نقطة أراد سواء كانت تشير إلى لحظات البداية أم الوسط أم النهاية، لكنه في جميع الأحوال سيكون مجبرا على مد القراء بجميع الإشارات الضرورية التي تسهل مهمة جعلهم يعيدون ترتيب الأحداث إلى حالتها الطبيعية الخاضعة للتتابع الزمني والترابط المنطقي. وإجراء مفارقة بين زمن السرد وزمن القصة ليس أمرا ضروريا في جميع أنماط القص، بل هو مسألة اختيارية. فهناك قصص وروايات كثيرة يتطابق فيها زمن القصة بزمن السرد، بحيث يبدأ زمن السرد من نفس نقطة بداية الأحداث في زمن القصة ويستمر هذا التطابق في مجموع النص. وهذا الاتجاه ينطبق في الغالب على الأشكال السردية القديمة كالخرافات والحكايات الشعبية، كما ينطبق على كثير من الروايات والقصص الواقعية والرومانسية التي سادت في أوروبا خلال القرن التاسع عشر ومعظم الأعمال السردية التي هيمنت في العالم العربي إلى حدود الخمسينيات من القرن العشرين.

وهناك أعمال قصصية نجد فيها مفارقات كثيرة بين زمن القصة وزمن السرد بمعنى أن الكاتب يبدأ حكيه من النقطة التي يحلو له أن

ينطلق منها كما أنه يستعمل الاسترجاعات أو الاستباقات وفق ما تمليه عليه خطاطته الجمالية للعرض السردي، غايته من وراء ذلك كله جعل القارئ يواجه الحدث القصصي بطرائق غير معهودة لديه من قبل. وبهذه الوسيلة يمارس تأثيره الجمالي(2). ومعظم الأعمال القصصية الأوروبية خلال القرن العشرين استثمرت المفارقات بين زمن القصة وزمن السرد من أجل خلق علاقة جديدة بين النص والقارئ، ونشير هنا إلى أن احتمالات التلاعب بالمفارقات القائمة بين زمن القصة وزمن السرد لها طابع لا نهائي مما يدفعنا إلى القول إن كل نص قصصي يحتوي على بصماته الزمنية الخاصة حتى وإن تعلق الأمر باتجاه قصصي واحد أو بأعمال كاتب واحد.

هذا من حيث ارتباط الزمن ببنية الأداء الفني في النتاج القصصي، على أنه يمكن دراسة الزمن كموضوع في الأعمال القصصية أي باعتباره مؤثرا في الشخصيات ومحركا للأحداث. ولذا ستكون دراستنا مرتبطة أيضا بمحتوى الأعمال القصصية لا ببنائها الفني فحسب. على أن هناك ترابطا وثيقا بين البنية الزمنية الشكلية وبين مضمون القصة كما سيتبين لنا عند ملامسة بعض النماذج القصصية الكويتية.

والواقع أننا لا نرى الدعوة إلى دراسة بنية الزمن في انفصال عن أحداث القصة، ذات مصداقية علمية حقيقية، لأنه في جميع الأحوال هناك ترابط بنيوي عضوي بين جميع مكونات القصة، فما يحدث في الدراسات القصصية هو أن نرتاد عوالم النصوص من مداخل متعددة دون أن يعفينا ذلك بالضرورة من دراسة جميع مكونات النص. فدراسة الزمن إذن تستدعي بالضرورة الإشارة إلى ترتيب الأحداث وطبيعتها المضمونية والصراع القائم بين الشخصيات والمواقف، كما تدعو إلى البحث عن الدلالات الاحتمالية للنص. وهذا بالتحديد ما دفعنا دائما إلى الحديث عن البنى العميقة للنصوص بوجهيها الفني والدلالي.

ونشير قبل الشروع في معالجة بعض النماذج من القصة الكويتية إلى أننا اعتمدنا في الأغلب الأعم على النصوص المنشورة ضمن مجموعات قصصية، وذلك في حدود ما اطلعنا عليه من هذه المجموعات. لذلك نعتذر مسبقا عما يمكن أن يحدث من تقصير في هذا المجال.

●●●

وللتدليل على التفاعل القائم بين البنية الزمنية والبنى القصصية الأخرى نرى أن استخدام الترتيب الزمني الطبيعي على مستوى السرد لا يعني بالضرورة أن الكاتب سيبقى دائما في حدود الأشكال التقليدية للكتابة، فهناك إمكانيات كثيرة للتأثير على دلالة هذا النظام الزمني التقليدي بوسائل فنية جديدة من أجل الخروج من دائرة التقليد. هذا ما نظن أن الكاتبة **ليلى محمد صالح**(3) قد نجحت في بلوغه عندما نشرت قصتها: للسفر لون آخر ضمن

مجموعتها القصصية: عطر الليل الباقي(4)، ذلك أنها وإن كانت قد طابقت في مجموع القصة بين زمن القصة وزمن السرد إلا أنها تخلصت من نكهة القصة الواقعية المعهودة باستخدامها للغة شفافة تعتمد على الجمل القصيرة وتتخلص في نفس الوقت من تدخلات السارد ومن معرفته المهيمنة. كل ذلك جعل القصة تنفلت من نطاق رتابة الحكي التقليدي وهي تصور استعداد البطلة للسفر: «فرحة حالمة.. بسفر الغد.. وكأنها لا تسافر كل سنة وفي مثل هذا الموعد من كل عام.. لكن ما الذي يحزنها ويقلقها؟» (ص: 93). تتواتر لحظات الاستعداد للسفر: تهييء الحقيبة، الاستراحة. مشاهدة التلفاز، النوم، الاستيقاظ في الصباح، الذهاب إلى العمل في آخر يوم قبل السفر، الانحراف نحو المصرف ثم وكالة الطيران، وأثناء العودة إلى البيت بالسيارة يحدث ما لم يكن متوقعا:

«في تلك اللحظة شردت برهة، فجأة وعلى نحو مذهل، وبكل ما في الثانية الزمنية من سرعة تضربها سيارة خارجة من الشارع الجانبي..» (ص:99) لم تكن القصة مأساوية بشكل تام لأن البطلة أصيبت بكسر في رجلها ولكن مأساوية القصة تضاعفت مع ذلك بسبب انهيار كل ذلك الفرح الذي شيدته القصة بتتبع طقوس السفر من أجل لقاء الحبيب في الخارج.

ما يمكن استنتاجه من قراءة هذه القصة هو أن دراسة البنية الهيكلية الزمنية في النتاجات السردية لا يمكن فصلها بحال من الأحوال عن جميع المكونات الفنية والدلالية التي تأتلف ضمن كيان واحد.

على هذا النحو ينبغي أيضا أن ننظر إلى ما كتبته ثريا البقصمي(5) في إحدى قصص مجموعتها: العرق الأسود(6)، والقصة تحمل نفس عنوان المجموعة وهي فائزة بالجائزة الثانية في المهرجان الثقافي الذي عقد سنة 1971، إنها بحكم المرحلة الزمنية تنتمي إلى فترة كانت فيها القصة الكويتية تتبع نمط القصة الواقعية مع ميل إلى الدفاع عن بعض القضايا الاجتماعية أو التربوية، وموضوع هذه القصة هو الفقر مع التركيز على الجوانب النفسية وردود الفعل الاستيهامية ضد سطوته، كل ذلك في إطار حكي مرتب زمنيا مع الاستفادة من تقنيات الاسترجاع في حدود لا يتكسر معها الترتيب الزمني الطبيعي الذي يأتي متوافقا مع زمن السرد: يواجه البطل اليافع واقعه الجديد منذ بداية القصة:

«والدي توفي وأنا طفل لم أبلغ بعد الثانية عشرة وورثت عنه تركة ثقيلة تتكون من أرملة وخمسة أولاد، كنت ألتفت فأرى من حولي أفواها مفتوحة يطل منها شبح الجوع، ساخرا مني ومن عدم قدرتي على هزمه بعملي البسيط المتواضع». (ص: 68-69) تتواتر أيضا أحلام الفتى وهواجسه في نظام زمني وسببي يؤدي به نهاية الأمر إلى الفشل في دحر الفقر الذي تجسد لديه في صورة جني. يريد أن يفتك به (ص: 76-77) بعد أن يكون قد بحث عبثا عن الغنى في

صدفات البحر وبحث عن المرأة التي يحلم بجسدها فلم يجد سبيلا إلى تحقيق أحلامه، لذلك يحتج على هذه الشريعة التي سنها جشع الإنسان حين جعل البعض فقراء حتى الحضيض والبعض الآخر أغنياء حتى التخمة.

ومثل هذا النمط القصصي لا يكون جماليا بالدرجة الأولى بل غايته أن يجعل القصة تقوم بدور التوعية الاجتماعية والتربوية وانتقاد الفوارق الاجتماعية المؤدية أحيانا إلى تأزيم المآسي الإنسانية. لذا نستطيع القول إن الكتابة وفق هذا الشرط الزمني الخطي تتلاءم مع المرحلة التي كتبت فيها هذه القصة. ولقد كان رائد القصة في الكويت فهد الدويري يسخر جميع قصصه لمثل هذه القضايا الاجتماعية والتربوية كالدفاع عن طلب العلم ومعالجة مظاهر الغنى والفقر.. إلخ(×).

وإلى حدود العقد الثامن من القرن العشرين كانت القصة في الكويت لا تزال تتمثل نمط القصة المدروسة زمنيا ومنطقيا وكأنها كانت تريد التعبير عن إخلاصها الكبير لمبدأ الواقع المعيش، لذا وجدنا على سبيل المثال القصاص حمد الحمد(7) في مجموعته مناخ الأيام(8) يميل بالقصة إلى أن تكون نموذجا حيا عن السيرورة الطبيعية لقضايا المجتمع. وتمثل قصة شبح الليل أحد النماذج البارزة في هذا السياق فهي حريصة على تذكير القارئ بالمسار الزمني المنتظم والمدروس بعناية، إلى حد أننا نستطيع أن نستل العلامات الزمنية من بعض العبارات التي تتصدر مقاطعها المتوالية:

- عندما جلست نورة بنت سيار أمام «الدوة» في إحدى ليالي الشتاء الباردة.
- عندما أوغل الليل في السكون
- وفجأة يبتسم له الأمل
- منذ عدة سنوات وأبو مشاري... إلخ
- وتمر الأيام والسنوات
- وفي إحدى السنوات وكانت غرة رمضان.. إلخ.

يلتقي هذا النظام الزمني المدروس مع تقليد معروف في القصة الواقعية عند أمثال غي دوموباسان أو تشيخوف أو عند من قلدوا هذا الاتجاه من القصاصين العرب. وتكون مؤشراته حاضرة في القصة إلى جانب مؤشرات وعلامات قصصية أخرى تؤازرها من أجل إعطاء انطباع مكتمل عن هذا النمط القصصي النموذجي، فإلى جانب التحديد الزمني هناك تحديد تام للمكان وللشخصيات التي غالبا ما تكون نمطية، كما أن هناك حرصا على المقدمة والوسط والنهاية، بالإضافة إلى التركيز على العقدة وحل العقدة. هكذا نجد في قصة شبح الليل لغزا محيرا، فمن يكون ذلك الشبح الذي يزور الفقراء في أحد أحياء المدينة ويسلم لهم الإعانات خفية؟ فعندما يتم استبعاد كل الشخصيات المحتملة نرى القصة تركز على حسين ابن رشدان البخيل باعتباره آخر من يكون ممثلا للشبح فقد أثار أحدهم الضحك حين اعتبر

هذا الشيخ الكريم هو حسين ابن رشدان. ولكن نهاية القصة تحدث لدى القارئ المفاجأة الفنية والمضمونية التالية بهذه المفارقة:

«في إحدى السنوات، وكانت غرة رمضان.. نعى الناعي حسين ابن رشدان عن عمر يناهز الثانية والخمسين.. وبعد ذلك لم يعد يشاهد شبح الليل». (ص: 14).

وقد وضعت **سعدية مفرح** يدها على الخاصية الجوهرية في معظم أعمال حمد الحمد القصصية وذلك في الكلمة التي وردت في الغلاف الخلفي لمجموعته القصصية: عثمان وتقاسيم الزمان. حين أكدت أنه رغم التطور الذي حصل في الكتابة القصصية عنده لم يفرط أبدا في عنصر المفارقة الذي كان يحتفي به في نماذجه القصصية الأولى.

في سياق تطوير جميع الأدوات السابقة في الكتابة القصصية نلمس بعض التغيير في الكتابة القصصية في سنوات لاحقة دون الخروج نهائيا عن الإطار السابق بما في ذلك الاحتفاظ إلى حد ما بالزمن الخطي، وما يلحق بذلك من تحديد مكاني واهتمام نسبي بالشخصية، نجد لدى **وليد خالد المسلم**(9) في مجموعته «اصبر يا حكيم»(10) وخاصة في قصة «النواة» محاولة لتطوير النمط التقليدي وذلك بتطعيم القصة بقصة موازية أو على الأصح استخدام تقنية القصة داخل القصة وهو ما يؤدي تلقائيا إلى حضور زمنين مختلفين في حلبة سرد واحد. ففي الوقت الذي كان يلوك فيه الرجل نواة التمر بعد وجبة الغداء: «تذكر كيف تذكر وهو عائد إلى منزله قصة النعمان بن المنذر بن ماء السماء عندما دعاه كسرى أنو شروان إلى مائدته.. إلخ» (ص: 101) ويتم إدراج القصة مختصرة في سياق حالة الرجل الذي ظل محتفظا بالنواة يمتصها ويستحلبها إلى أن أصبح طعمها مثل طعم فمه كما يتم التذكير في سياق القصة أيضا باستخدام تقنية الاسترجاع العادية أنه كان قبل الغداء غادر لآخر مرة عمله متقاعدا. وتمثل ذاته تلك النواة التي لفظها الآخرون، لذلك رفض أن يلفظها إلى أن استقرت في حلقه وكتمت أنفاسه. ومن الأكيد أن هذه القصة من النوع الاجتماعي الذي يستمد من وقائع الحياة ما هو أكثر مأساوية ودلالة ولكن التقريب بين زمنين متباعدين أكسبها بعدا جماليا ودلاليا عمق من مأساويتها.

والواقع أنه منذ بداية الثمانينات من القرن العشرين بدأت القصة الكويتية تصنع شخصيتها الجديدة علما أنها كانت في مراحل سابقة قد تمرست بتمثل النماذج المعروفة في القصة الغربية والعربية على السواء، وكانت إلى جانب ذلك لا تنفصل من حيث الموضوعات عن الهموم الوطنية والعربية الخاصة مفضلة في غالب الأحيان أن تتبع مسار الكتابة البسيطة التي تنتقل بالأحداث زمنيا من بدايتها صاعدة نحو نهايتها الطبيعية.

لم تعد القصة الكويتية إذن تهتم بالتفاصيل المتعلقة بالشخصيات، بل أصبح الحدث هو الأساس، وهذا

يعني أن أزمات الذوات هي التي تواجه القارئ منذ البداية.

هكذا نجد الحدث المأساة على سبيل المثال في قصة الجدران تتمزق لليلى العثمان(11) في مجموعتها «الحب له صور»(12) يتصدر القصة ويلقي بثقله مباشرة على القارئ، إذ تبدأ القصة دون مقدمات على الشكل التالي:

«قلت للزائرة، أن تبحث أمري مع المسؤول الكبير.. فوجودي مع هؤلاء النسوة الأكبر مني سنا يرعبني، أنا لا أنكر أنني اقترفت ذنبا، وأنني أستحق هذا النفي داخل جدران السجن، ولكن مع هؤلاء تصبح للسجن أكثر من قضبان». (ص: 45). فإذا كانت القصة لا تخرج عن إطارها الاجتماعي التقليدي، وهو الاستغلال الجنسي لطفلة قاصر ووقوع مأساة الحمل والتخلص من الجنين بطريقة بالغة العنف والمأساوية، فإن الكتابة القصصية هنا تجعل القارئ مع ذلك أمام الحدث لا عن طريق الوصف أو الشرح بل عن طريق الحوار والسرد الذاتي، بأسلوب ينتقل بنا من خطاب الرومانسية الحالم إلى خطاب عنف الذات على نفسها وعلى الآخرين:

«أنظر إلى الطفل.. أتفحصه ولد، رجل آخر.. زوج أخت آخر. أركع.. رائحة الدم تدخل أنفي، زفرة تختلط برائحة السائل الدموي المائي، وأوساخ الزميلات، لم يعد ذلك الزمن بعيدا.. كانوا يئدون البنات ليتهم وأدوني، ما كنت أريد أن أكون أما بطريق الخطأ، فلماذا أخطأتني دروب زوج أختي، ابن من هذا، ولماذا يعيش؟(...) أمد أصابعي المرتجفة، أبحث عن دائرة العنق الطري أحيطها بالأصابع... وأضغط.. وأضغط، ولا شيء في ذهني إلا الخلاص من ابن ليس ابني». (ص: 50 - 51) وحينما يهيمن الحدث المأساوي في أية قصة ينعكس ذلك بشكل واضح على المكونات ووسائل الأداء الأخرى فيها، لذا لا نجد اهتماما واضحا بالتحديد الزمني ولا بالتحديد المكاني على الطريقة الواقعية المألوفة، فلا يُذكر من إشارات زمنية أو مكانية إلاّ ما هو ضروري لجعل الحدث محتمل الوقوع. وهذا هو بالتحديد ما سارت عليه القصة القصيرة العربية مع بداية الثمانينات من القرن العشرين.

أغلب قصص ليلى العثمان لا تواجهنا بالمكان ولا بالزمان ولا بالتعريف بالشخصيات بل تقذف في وجهنا بالحدث منذ بداية القصة: هذا ما فعلته أيضا في قصتها الحبل المشدود ضمن مجموعتها القصصية «حكاية قصيرة»(13): «فكرت في الانتحار أكثر من مرة، بل حاولت ذلك مرتين، مرة أذبت أقراص الأسبرين في كوب ماء، وحين رشفت منه أصبت بالغثيان فتراجعت، وفي المرة الثانية أذبت أقراص «النافتالين»، وحين شممت الرائحة فوجئت بدوخة جعلت الكأس يهتز ويسقط وفشلت في أن أنهي حياتي التي لم تبدأ بعد». (ص: 39).

أما على مستوى المضامين فإن الزمن يتبدى في كثير من قصص ليلى العثمان متداخلا بالحاضر وموظفا من أجل معالجة قضايا

العصر، وقد وقف د. سليمان الشطي على هذه الخصوصية عندما درس مجموعة من قصصها مبينا أن الماضي المستكن فيها يستحضر دائما من أجل كشف خبايا الوعي الحاضر، وذلك من خلال النماذج البشرية سواء كانت فردا أم شريحة اجتماعية(14).

وقد ساهمت ليلى العثمان إلى حد كبير في اختزال البنية الزمنية لفائدة اللقطة المعبرة التي نرى أنها تكاد توزاي الحكمة أو العبرة في الموروث الثقافي الإنساني. إنها لقطات يستحوذ فيها الحدث على كل شيء ويتقلص الزمن لكنه مع ذلك يفسح المجال لحضور الزمن الكوني، والحكم والأمثال كلها تتحدى الزمان والمكان. ومن أمثلة هذه القصص القصيرة جدا: «سألت الزهرة رفيقتها:

- لماذا تفتحت قبلي

قالت الرفيقة بانتشاء

- فتحت قلبي للنور والمطر قبلك»(١٥).

وقد التقطت الكاتبة في أغلب هذه القصص مواقف درامية ومأساوية تشيع في مجتمعنا العربي لكنها استطاعت أن تجذب النظر إليها بوسائل فنية تعتمد على سوء التفاهم أو المفارقة ومنها القصة التالية:

«فتح كراستها، قرأ بوحها.. عاصفة توسلها للحبيب أن يتزوجها.

في ستر الليل كانت سكينة تغوص في صدرها.

أمام المحقق اعترف:

- لقد غسلت عاري. قدم له المحقق تقرير الطبيب:

(القتيلة عذراء)»(16).

استفادت القصة الكويتية كما أشرنا من تقنية المفارقات الزمنية، وذلك بإحداث خلخلة في الترتيب الطبيعي للأحداث مع جعل لحظات الزمن الماضي تتخلل لحظات الحاضر إلى حد هيمنة الماضي على الحاضر، ففي قصة للكاتبة **منى الشافعي**(17)، وعنوانها خيالات من أصوات المعاول ضمن مجموعتها القصصية: النخلة ورائحة الهيل(18) نجد منطلق الحدث يبدأ من اللحظة الآنية، ولكن البطلة تسرح بفكرها إلى الماضي لتبعثه من خلال صور أنقاض المنازل المهدمة، إنها في الواقع كانت تعالج سأمها من الواقع المعيش في الحاضر، بإعادة تشكيل شريط الذكريات القديمة التي نراها تجسدها في الحوارات الحية وكأنها عادت بكل ضجتها وحيويتها السابقة، وهذه الحالة تحدث في القصة صراعا بين زمنين: زمن السأم وزمن ضجة الحياة التي ما زالت جميع تفاصيلها ماثلة في وجدانها.

نجد في البداية الحوار الذاتي التالي:

- «أقود سيارتي إلى غير وجهة محددة.. ضاقت بي الدنيا على رحابتها...» (ص: 97).

وفيما بعد:

- «... لا أدري لماذا يجذبني هذا الحي القديم، وذلك البيت بالذات.. لم تجذبني البنايات العالية الجميلة المزدانة بأشكال هندسية رائعة، جاءني الجواب من داخل نفسي:

«رائحة الماضي كانت أقوى وأقرب إلى نفسك من عبق الحاضر»...» (ص: 99).

لقد أحدث إجراء الانتقال من الحاضر إلى الماضي بشكل متكرر تجديدا في البنية الزمنية للقصة يتجاوز حدود المفارقات الزمنية البسيطة التي نجدها في قصص السبعينيات، ولم يكن هذا الإجراء منفصلا عن التجديد أيضا في المضامين. ولقد أرادت الكاتبة أن تُفهم قراءها أن الاستمرار في تحمل قساوة اللحظة الحاضرة بمشاغلها الجديدة، المعقدة لا يتم إلا بمساعدة دفق الذكريات القديمة التي تعيد إلينا صور الحياة في شكلها الحميمي النابض بالعلاقات العفوية.

تتجذر هذه المفارقة الزمنية الخاصة بين الحاضر والماضي في قصة أخرى لنفس الكاتبة عنوانها: «ظلت تبتعد حتى غربت» ضمن مجموعتها: «البدء.. مرتين»، ففيها نجد حضورا مستمرا للمفارقة الزمنية: حيث نواجه زمنين يتباعدان (زمنه، وزمنها) مع وجود أمل ضئيل في التقارب. ومع ذلك فقد ترك الزمن على حاله من اللاتحديد بحيث لا نعلم أي شيء عن بداية الأرضية الزمانية والمكانية للوقائع المحكية.. ومضمون القصة يتجاوب منذ البداية مع هذا اللاتحديد:

«قال في رسالته المختزلة: حبيبتي أكتب إليك في اللازمان...» (ص: 179).

يتفاعل كل هذا مع إحداث اندماج بين الذوات والأشياء، في الوقت الذي تتزامن مع ذلك حالة انقسام في هوية الذات، بين واقع الانفصال والرغبة في الاتصال، كما أن الحدث القصصي يتضاءل إلى أدنى مستوياته ليتركز على حالة الفراق والرغبة المجهضة في اللقاء. يأتي تضاؤل الحدث مبررا بالطريقة الرسائلية التي بنيت بها القصة، وينحصر بصيص الحاضر في الإشارة السريعة إلى ظروف عمل البطلة وزحف العقد الرابع من سنها. وتنتهي القصة برسالة البطلة التي تكاد تكون اختزالا لمدلول القصة بكاملها مع التركيز على المفارقة الزمانية والتباسها إلى جانب اللاتحديد المكاني:

«... وأنت هناك في اللامكان تبحث عن الشروق وأنا وأنت نسير في خطين متوازيين، فهل يلتقي الشروق والغروب؟... ربما فيما بعد الزمان وفي غير هذا المكان». (ص. 181).

وكأن الكاتبة تستخدم في خلفية قصتها نسبية انشتاين في تعاملها مع الزمن والمكان.

وهناك عودة إلى الزمن الخطي في معظم الكتابات التي جاءت بعد نكبة الكويت وهذا أمر ملفت للنظر. غير أن الخصوصية الجديدة التي تشترك فيها معظم هذه القصص من حيث توظيف الزمن باعتباره موضوعا هي التركيز على اللحظات الحرجة والتباطؤ الزمني. والسؤال عن الهوية وما يصاحب ذلك من إحساس الأبطال بأنهم غير قادرين على التعبير عن كل ما يجول في أذهانهم بحرية، لذلك نراهم جميعا يشعرون

بثقل اللحظات الزمنية القصيرة، وكأنهم يواجهون دهورا لا نهاية لها. في قصة: سيطرة.. الطابور لنفس الكاتبة من مجموعتها: دراما الحواس(19) نجد تعبيرا عن هذا السأم من تباطؤ الزمن:

«... فاجأتني المرآة العاكسة بطابور السيارات الذي أخذ يتقاطر خلف سيارتي.. لمحت بعض الوجوه التي أصابها التوتر والملل.. بادرته وابتسامتي المصطنعة ما زالت تؤلم وجهي:

- أهناك شيء آخر تريده؟ أشعر أنني قد عطلت الآخرين.. فالطابور ازداد طولا خلف سيارتي؟...» (ص: 61).

إن تباطؤ الزمن هو صنو العدم. والقلق والسأم لا يكونان في ذروتهما إلا عندما يحس الإنسان بأنه شبه معدوم: «إن الشعور في هذه الحالة لا يتعلق بلحظة ذات كيان، وإنما ببرهة لا سمك لها إطلاقا، وهي ما نسميه: «الآن». ولذا نجد أن القلق يبدأ غزوه لنا بجعلنا نشعر بالزمن يتباطأ.. حتى لا نكاد نشعر به يمر. وإذا زاد القلب وبلغ أوجه شعرنا بأن الزمن وقف نهائيا».(20) هذا هو بالتحديد الإحساس الذي تولده دائرة الزمن المتوقف في قصة سيطرة.. الطابور لمنى الشافعي.

ويبدو أن منى الشافعي قد استثمرت تقنية الزمن إلى حد كبير في بعض قصصها المنشورة حديثا نذكر منها على سبيل المثال قصة «أشياء غريبة تحدث(21) ففيها يؤطر الزمن المضبوط وقدره بالتحديد ساعة واحدة هي المدة التي استغرقها تحميض واستخراج مجموعة من الصور في الاستوديو وقد تم ضبط تقسيم هذه المدة من قبل البطلة/ الساردة على الشكل التالي:

- «الفتاة قالت ساعة وأستلم الصور» (ص: 31).
- «نظرت إلى ساعتي باقي من الزمن نصف ساعة» (ص0 32).
- «لم يمض من الوقت إلا عشر دقائق» (ص: 34 عمود 1).
- «الساعة تخبرني أنه بقي من الوقت عشر دقائق» (ص: 34 عمود 2).
- «أوشكت ساعة الزمن على نهايتها» (ص: 35).

الموضوع المركزي في القصة يتم توزيعه في فجوات الانتظار القائمة بالإشارات الزمنية السابقة، وقد جاءت في شكل ذكريات عن علاقة البطلة بشخص تعرفت عليه وأحبته وسجلت في ذاكرتها جميع اللحظات الجميلة التي عاشتها معه. وكان شريط الصور يتضمن لقطة أخذها لهما بائع الآيس كريم على شاطئ البحر، لكنها تروي بعد ذلك أن الحبيب اختفى وأن جميع محاولاتها للسؤال عنه، باعتماد رقم سيارته وشركة البترول التي قال إنه يشتغل بها، باءت بالفشل، حتى إن بائع الآيس كريم أكد لها أنه التقط لها الصور وحدها وأن لا أحد كان يرافقها. لم يبق إذن إلا دليل الصورة نفسها. وعندما انقضت الساعة واستلمت الصور لاحظت مذهولة وهي تقلبها جميعا بين يديها: «... هذه

صورتي وحدي.. وتلك صورة أخرى وحـــدي.. وهذه أنا.. وتلك أنا.. أنا وحـــدي.. و.. و.. و.. و..» (ص: 35) وبذلك تتبخر القصة المركزية ويتبخر زمانها الوهمي ويبقى القارئ حائرا بين دلالتين لا يستطيع أبدا أن يحسم أيهما أقرب إلى الاحتمال: هل كانت البطلة تتـغـذى بالأوهام أم أنهـا تعـرضت للنصب والاحـتـيـال في عـواطفـهـا؟ وفي هذه الحيرة بالذات يكمن سر جمالية القصة. وكأن الكاتبة تعمدت ألا توجه عملها إلى قارئ كسول.

وإذا عدنا إلى مسألة تباطؤ الزمن نجده يتجلى أيضا في بعض قصص الكاتبة **بزة الباطني**(22) التي غلب عليها الارتباط بتفاصيل الحياة اليومية لكنها تتحايل بجميع الوسائل الفنية لتجعلها قضايا هامة من منظور وجود الشخصيات. هكذا نجد الزمن في إحدى قصصها وعنوانها: فرصة طيبة من مجموعتها: السيدة كانت(23)، يتحول إلى علامة دالة على الاحتجاز أو الاعتقال. في حين أن المسألة لا تعدو أن تكون مرتبطة بالعلاقات الاجتماعية المألوفة. فإذا كانت البطلة قد استغربت للحفاوة والترحاب التي استقبلتها بهما زميلتها في الدراسة بعد مرور زمن طويل، فإن استغرابها هذا كان بسبب أن نفس الزميلة دأبت سابقا على تجاهلها خلال مصادفات كثيرة، لكن السر ينكشف لها عندما تستدرجها الزميلة إلى محل الملابس، وتطلب منها سلفة لاقتناء فستان، ثم تعرض بها إلى محطة البنزين بحجة توصيلها إلى مقر سكناها فتضطر إلى تأدية فاتورة البنزين أيضا وبعد ذلك تتذرع بدعوتها إلى مسكنها فترتب تشغيلها في أعمال البيت. عندما تحس أنها تعرضت للاحتجاز والاستغلال وأن اللحظات الزمنية أصبحت عبئا ثقيلا لأنها تأخرت عن زوجها وأبنائها. فلم يسعها إلا أن طلبت النجدة من زوجها بالهاتف لكي ينقذها من هذا المعتقل:

«اتصلت بزوجي وطلبت منه أن يحضر فورا بعد أن وصفت له مكان المعتقل الذي اختطفتني إليه ورغم أنني وعدته بانتظاره في موقف السيارات إلا أنني زودته باسم صاحبتي واسم زوجها ورقم الدور والشقة وطراز سيارتها ولونها حرصا على أن يجدني أو يجدهم في حالة اختفائي.» (ص: 129).

ويستغل الزمن في قصة «جسد» **لسليمان الشطي**(24) التي تتصدر مجموعته «أنا.. الآخر»(25) على مستوى السرد ومستوى مضمون القصة. فالحكي في المستوى الأول ينطلق من الماضي القريب من لحظة الحاضر حيث بلغت الأم وهي الشخصية المحورية سن الستين أو قاربتها، لنرى السارد يعود بنا إلى لحظات سابقة من عمرها، تلك التي حفرت من جسدها علامات قسوة الحياة وسوء الحظ: جرح الوجه، جرح الرأس، الحرق في الفخذ، العرج ثم الموت في نهاية الأمر وكل حادثة تأتي سابقة في الزمن لترسم تاريخ جسد حفرت عليه السنون آثارها الباقية. السارد الابن يتسقط أخبار

هذه الحوادث في حفريات الزمن ما ظهر من خلفياتها وما خفي، ليعود في النهاية إلى اللحظة الحاضرة التي شهدت موتا مروعا للأم على وقع دوي الانفجارات التي رافقت نكبة الكويت. ورغم التداخل الزمني فالقصة لدى سليمان الشطي تحتفظ بنمطيتها التي تذكر بمرحلة نضج القصة الواقعية. ويتبين لنا أنه لا يمكن في هذه الحالة فصل كيفية سرد القصة عن مضمونها المتعلق أساسا بحياة هذه الشخصية لكن السارد مع ذلك يتلاعب بترتيب مقاطع حياة هذه الشخصية ليجعلنا نمضي معه في مغامرة استكشاف أسرارها.

ونجد تقنية إحداث التداخل بين الأزمنة تأخذ أبعادا أكثر تعقيدا باستخدام كاتب آخر هو **سليمان الخليفي**(26) لأداة الحوار الرسائلي في قصته حديقة الأسماك ضمن مجموعته «الشارع الأصفر»(27) رغم أن كثيرا من النقاد لاحظوا التعقيد الذي يكنف لغة الكاتب، لكن قد نجد بعض قصصه تعبق أحيانا بسحر خاص كما هو الحال مع هذه القصة، فلغتها الملتوية تجعل القارئ يواجه فيضا من الدلالات، إنها نموذج للقصة التي تنتمي إلى عصرها، لما تتميز به من تفكيك للبنية الزمنية الخطية بواسطة حوارية رسائلية مدعومة بالمفاجأة المأساوية التي تصدمنا في النهاية: تقرأ الأم رسالة ابنها المقيم في الغربة ويتم تقطيع الرسالة إلى أجزاء يتخللها حوار الأم مع مضمون الرسالة نفسها وكأن الابن هو الذي يحاورها في الحاضر، وبذلك يحدث التفاعل بين زمنين: زمن كتابة الرسالة وزمن قراءتها والتعليق عليها. لكن غياب الابن، باعتباره خلفية، يذكرنا دائما أن المسألة لا تعدو أن تكون لعبة جمالية. ويتأزم الموقف الدرامي بالدهشة التي تصيبنا عندما تقول الأم في نهاية حوارها مع الرسالة:

«... وهذا أعجب شيء فيك. فقد قمت اليوم بالتوقيع على استلام رسالتك، فيما وقعت بالأمس على استلام جثمانك ملفوفا بالعلم.» (ص: 68).

هذا الدهاء والمكر الجمالي يجعل القراء مجبرين على إعادة قراءة النص على خلفية هذا المعطى الأخير الذي لم يكن أبدا في الحسبان أو على الأقل لم ننتبه إلى علاماته الدالة التي كانت موجودة في حوار الأم مع الرسالة، وقد عملت هذه العلامات لا شعوريا على جعلنا نقبل بالحقيقة المدهشة التي غابت عن شعورنا. ما الذي نأخذه إذن بعين الاعتبار في قراءة هذا النص؟ هل هو زمن كتابة الرسالة أم زمن قراءتها أم زمن خلفية وصول جثمان الابن قبل التوصل برسالته؟ كل هذه الأبعاد تتزاحم أمامنا عند نهاية القصة التي تعيدنا قسرا إلى التفكير مجددا في مجموع تفاصيلها المقروءة.

ونجد لدى الكاتب **وليد الرجيب**(28) كتابة قصصية مدروسة التفاصيل، وأهم ما يميزها هو حرص الكاتب على إبعاد الحشو المشوش عن البنية القصصية، فإنك

تشعر أن القصة لا تقول إلا ما هو ضروري لبنيتها، كما أن البناء الفني قد شهد على يديه تطورا يؤكد مساهمته الفعالة إلى جانب القصاصين الآخرين في تطوير تقنيات الكتابة وأدواتها الجمالية. من أهم مظاهر هذا لتطور قدرته على رصد التفاعل الحاصل بين الزمن الحضاري وزمن اللحظات اليومية العابرة، وهو ما يتجلى بأوضح صوره في قصته روائح ضمن مجموعته: الريح تهزها الأشجار(29). والقصة لديه تتحدث بالمعمار لا بالتصريح، وهو ما يستدعي بالضرورة قارئا ذكيا يعيد بناء الحوادث ليستنتج النتائج التي تتلاءم مع قراءته الخاصة.

تتجلى السيرورة الزمنية اليومية في السلوك اليومي المعتاد.

- النزول من الشقق وتبادل التحيات الفاترة.

- الذهاب بالسيارات إلى العمل.

- قضاء فترة العمل في جو من الكسل القاتل واللامسؤولية (غياب المدير، تناول الفطور، وشرب القهوة، صبغ الأظافر، التدخين، الحديث مع الصديقات في الهاتف قراءة سطحية لتقارير ركيكة. إلخ).

- ثم العودة إلى السكن وروائح الأطعمة وشجار الأزواج.

يتميز هذا الزمن بأنه دائم الدوران في حلقة مفرغة، ولذلك فالحياة فيه راكدة.

وهناك زمن آخر يمكن أن ندعوه بالزمن الحضاري، إنه سيرورة حقيقية للتاريخ، لكنها ليست بالضرورة في صالح المجتمع المرصود سابقا لأن هذا المجتمع بلا مبالاته وانشغالاته المحدودة الأفق يجد نفسه خارج الزمن الحضاري الذي لا يعرف عنه شيئا إلا من خلال نشرات الأخبار.

«قتل عشرة أشخاص.. دمر زلزال.. التهمت الحرائق، انفجرت قنبلة.. إلخ» (ص: 20).

«نشبت معارك. وسقطت قذائف في أحياء مدينة، وغارت طائرات.. وانفجرت قنبلة زرعها أصوليون.. إلخ» (ص: 222).

أهمية هذا الطابع القصصي الجديد هي أنه يضع القارئ أمام الصورة عن طريق استخدام أسلوب المجاورة الذي له علاقة كما هو معروف بفن الكتابة، ولذا يغدو من الضروري أن يكمل القارئ قراءة النص باجتهاداته الشخصية وهذا ما يجعله متورطا في صناعة النص ودلالاته وصناعة زمنه الخاص أيضا.

في إحدى قصص وليد الرجيب وعنوانها معرض تشكيلي ضمن إصداره الجامع بين مسرحية ومجموعة من القصص القصيرة تحت عنوان «ايكاروس»(30) يجعلنا نحس أن مجموع اللحظات الزمنية المتعاقبة تساوي في النهاية صفرا من الزمن وكأنه يريد أن يؤكد لنا أن الزمن متوقف ما دام لم يحدث في مساره شيء يستحق الذكر. على أن لغة الكاتب في هذه القصة وتدخلات السارد المباشرة تتواطأ مع البنية القصصية من أجل ترسيخ الاتجاه نحو هذه تلك النتيجة: تبدأ القصة كما

يلي:

«باردة قاعة المعارض التشكيلية
في الصباح الباكر
تطل عيون اللوحات
بملالة وحيادية
لا شيء غير إطارات
مشنوقة ورخام أملس
وألوان وحكايات
وأفكار وأحلام
معلقة على الجدار» (ص: ١٤٥)

وتمضي هيكلة القصة زمنيا بكل الأحداث الحاصلة على التوالي:

في العاشرة صباحا (لا شيء تغير)

في الواحد(لا شيء تغير)

في الخامسة (وصول المسؤول عن التدشين ثم قص الشريط)

في السادسة (توالي أعقاب السجائر على الرخام، امرأة.. رجل)

في السابعة (تعليق رجل متسرع: زبالة)

في الثامنة (لا شيء سوى إطارات مشنوقة على الرخام)

في التاسعة (تطفأ الأنوار وتبقى اللوحات تبحلق في الظلام)

التدقيق في عرض التقطيع الزمني هنا ليس عودة إلى الاهتمام بالزمن كما كان الأمر حاصلا في القصص الواقعية النمطية بل على العكس إنه محاولة لبلورة عبثية التعاقب الزمني ولا جدواها ما دام محتوى السيرورة الزمنية فارغا.

وتستحق تجربة إدماج القصة القصيرة بالمسرحية التي نجدها تتبلور لدى قاصة شابة هي **باسمة العنزي**(31) في مجموعتها المسرحية القصصية: الأشياء(32)، أقول تستحق هذه التجربة الاهتمام لأن العلاقة التي توجد فيها بين الفن القصصي والمسرحي ذات طابع جديد يتميز بالوعي المفرط للسارد، وبإدماج يحطم الحدود بين الحياة والتمثيل وبين الشخصية والمؤلف والقارئ. إنها تجربة تسعى إلى تأكيد أن الحياة التي نعيشها ليست سوى مسرح نمثل فيه أدوارا تختلف في كل مكان وزمان وتتلون حسب الظروف. ومن الأكيد أن في أعمالها القصصية المسرحية نكهة عبثية ملحوظة، وهي مع ذلك لا تخلو من نزعة انتقادية ذات مظهر رمزي تنبئ في نظري على الأقل عن توزع ذاتي يعيشه السارد بين قيم متعارضة في المجتمع. وقد لفت نظري على الخصوص النص القصصي المسرحي الوارد بعنوان الصراصير. فقد جعلني مطلعه أستحضر مباشرة بعض أشعار بودلير الواردة في ديوانه أزهار الشر. ذلك أن هذا الكاتب كان دائما يزاوج بين المتناقضات في حلبة الصورة الواحدة فيجمع الجمال والبشاعة في كيان واحد وحينما تختلط القيم فذلك يعني أيضا اختلاطا في أبعاد الزمان والمكان: بهذا الأسلوب بدأت الكاتبة رسم صورة الشخصية.

«تبدأ المسرحية بلقطة بارعة الجمال والبشاعة، هي الشابة سيدة الألوان والصوت والصورة والزمان والمكان والفراغ والسكون والضوضاء والتجاهل والتعالي والانكسار (...) أناقتها المفرطة تثير

دهشتها المتوحدة بنرجسية شديدة العنف إلى درجة تغيبها أحيانا عن الانتباه لما يحدث.. الآن (...) فجأة يدخل إلى المشهد بطل هامشي صغير قذر ومقزز «صرصار» يتسلق المرآة إلى أن يصل إلى منتصفها حيث ترتسم صورة شفتيها، هناك تفتح عينيها محدقة في العدو الذي ظهر فجأة أمامها كإخفاقاتها الصاعدة واختناقات مشاعرها الغِرّة اللامعة.» (ص: 26 ـ 27) وقصيدة لبودلير عنوانها: إلى التي فرحتها زائدة عن الحد(33) تظهر المرأة في أبهى صورها أيضا لكن شيئا من خارج الصورة يكدر هذا الإطار الجميل أنه كراهية السارد التي تقتحم المشهد إلى جانب إعجابه وانبهاره لتنفث السم في شفاهها:

وهذه الفساتين الحمقاء، رمز
لوجدانك المبرقش
أيا مجنونة أصابني فيك الخبل
أكرهك بالقدر الذي أنا عاشقك
ويا لها من عذوبة تبعث الدوار:
ففي هذي الشفاه القشيبة،
البالغة الجمال والبريق
أنفث سمي، يا أختاه

الفرق الأساسي كامن هنا في أن النص لدى بودلير يقف عند هذا الحد ويترك الجمال ملطخا بالكراهية والسم في حين أن الساردة في قصة الصراصير تنتصر لكبرياء المرأة وجمالها حينما تجعلها تسحق الصرصار تحت قدمها. لكن الصورة المناقضة مع ذلك لا تمحى بشكل تام تماما من أذهان جميع القراء. وهذا يعني أن الصرصار أصبح يجسد المرأة وأن المرأة تحمل صفات الصرصار. السؤال المطروح الآن ما علاقة كل هذا بمسألة الزمن؟

من حيث البنية الزمنية السردية تمضي القصة المسرحية في بناء حدث متواصل من خلال حوار غير متكافئ، المرأة تتحدث والصرصار يحرك قرون استشعاره منزعجا من صوتها العالي إلى أن ينتهي الحدث بسحق الصرصار تحت قدم المرأة، لكن البنى الزمنية المضمونية الرمزية هي التي يمكن أن نقابل فيها بين ثلاثة أزمنة مرتبطة بمدلولات ومواقف الرموز: زمن المرأة الذي يتميز بالهيمنة والشمول لأنه مرتبط بالجمال والحرية والإرادة والعقل وكلها مسارب تتجه نحو الكمال، والكمال يقود إلى المطلق (أنا الآدمية الحرة ذات العقل والإرادة» (ص: 27) وزمن الصرصار المرتبط بالحقارة والدناءة والصغار فيه العنصر الدرامي، حيث يلتقي الكمال والخلود بعنصر العدم أي يقتحم الصرصار عالم جمال المرأة ليدنسه. كل هذا ليس سوى بنية رمزية في القصة، لا بد من فك شفراتها، ففي إحدى الفقرات تنطق الساردة ببعض الكلمات المفاتيح:

«كثيرة هي المشاهد التي ترسخت في ذاكرتي لكم (أي الصراصير) أو التي تخيلتها بعدما سمعتها من إحداهن. جشعكم الغريزي الذي أخشى أن أكون ضحيته في يوم ما يجعلني أهرب بعيدا خوفا من الوقوع.» (ص: 29) ألا يكون هذا صراعا بين زمن ووجود المرأة وزمن

ووجود الرجل متخفيا وراء هذا الرمز المسرحي القصصي الملتبس وهو الصرصار؟ هذا مجرد بناء فكرة متسقة محتملة للنص لأن قراءته لا يمكن أن تكون إلا تأويلية.

أما الكاتبة **فاطمة يوسف العلي**(34) فتستثمر في قصتها خالتي موزة ضمن مجموعتها تاء مربوطة علاقة فريدة بين عاطفة المحبة ومقاومة الزمن، وذلك بشكل رمزي ملفت للنظر. في هذه القصة نجد الزمن يشتغل على مستوى المضمون القصصي مثلما يشتغل الزمن السردي بالضرورة على مستوى البناء، وهناك علاقة حميمة بين الزمنين، ففي الوقت الذي يمكن التمييز فيه بين زمن الطفولة الماضي وزمن النضج الحاضر، فهناك عملية دمج بين موزة /الخالة وموزة/ الثمرة المعروفة برائحتها الزكية وقوامها الرشيق كما تقول الساردة« مع الزمن والعمر عرفت أن «الموزة» من أطيب الفاكهة رائحة ورشاقة. عندما عرفت ذلك لم تكن خالتي رشيقة كالموزة.. ولكنها كانت تضع المسك والورد في طيات ثيابها.» (ص: 7). هذا الدمج لا يلغي مع ذلك الفارق الأساسي بين الخالة والموزة، وخاصة المرحلة التي تجاوزت فيها البطلة مرحلة الطفولة، فقد كبرت الخالة وفقدت رشاقتها وعوضت رائحة الموز بوضع المسك والورد في طيات ثيابها. لكن في وجدان الطفلة والمرأة على السواء يحتل الموز نفس المكانة التي تحتلها الخالة. وخوفا من فقدان الخالة بسبب تقدم سنها فإن البطلة تزرع شجرة موز في حديقة منزلها الجديد. لكن الحدث الدرامي يتأزم في القصة عندما يهم البستاني بقطع شجرة الموز بعد كبرها، فالبطلة تعتبر ذلك تهديدا حقيقيا لخالتها التي لا تزال حتى بعد كبرها تعيش مع أبنائها.

إن البستاني في الواقع يمثل سنة الحياة والزمن على المستوى الرمزي في القصة كما أنه يتصرف من موقع الخبير الزراعي عندما يهم بقطع الشجرة:

«ـ إذا لم نقتلع الأم لن يكبر أولادها».

لكن البطلة لا تستطيع أبدا لتفريق بين الموزة والشجرة و«موزة» الخالة لذلك تحتج في داخلها: «هل من المحتم أن تموت خالتي ليكبر أولادها» (ص: 9).

تخلق هذه القصة في ذهن القارئ تداخلا زمنيا بين الماضي والحاضر، وتداخلا مضمونيا ترميزيا بين الموزة والشجرة و«موزة» الخالة. وجانب المتعة الفنية والمضمونية يحدث بالتحديد من هذا التوزع المولد للدلالات والمعاني التي لا يمكن حصرها أو القبض عليها بشكل تام. هذا الالتباس الفني والدلالي تتعمد الكاتبة الاحتفاظ به حتى نهاية القصة حين تقول البطلة متحدثة عن البستاني.

«ترك خالتي موزة وعيالها يرسلون الخضرة والظل أمام الفيلا في الموسم.. أثمرت خالتي ومن حولها سائر أفراد العائلة!!» (ص: 10) بهذه الطريقة التعبيرية تنجح الكاتبة

في جعل قارئ القصة يحس بشعور المحبة الدافق الذي يهيمن على البطلة في علاقتها بخالتها وأبنائها(35). وهي توظف في سبيل ذلك كل العناصر المتاحة في الكتابات العربية والغربية السابقة سواء كانت واقعية أم رمزية أم سيكولوجية بالإضافة إلى أنها تبني عالم القصة على غرار عوالم الأخلاق التي تشهد عادة صداما بين قيمتين، والصدام هنا كما نرى قائم بين الموت والحياة(37).

وإذا ما أنهينا بحثنا عن الزمن في القصة الكويتية بالحديث عن بعض أعمال **طالب الرفاعي**(38) فإننا نجده يلتزم في الغالب بالزمن الخطي لكنه مع ذلك لم يكتب قصصا واقعية تقليدية حتى وإن احتفظ بالشخصيات وبالإشارة إلى الأمكنة، لأننا نحس أن الموضوع في أعماله يهيمن على البنية الزمنية والمكانية، كما تراجع الوصف لحساب السرد والحوار. ثم إن الهم الاجتماعي والتربوي أيضا يطغى على مشكلة الإحساس بالزمن في أعماله رغم أنه لجأ أحيانا إلى توظيف التاريخ العربي لمعالجة الأحداث المعاصرة، وهو ما يعطي الانطباع بتوظيف التداخل الزمني بين أحداث الماضي ووقائع الحاضر. هذا ما ميز قصته «تاريخ» ضمن مجموعته حكايا رملية(39).

أولى طالب الرفاعي عناية خاصة بلغة الكتابة القائمة على الإيحاء والسخرية والمفارقة. كما اهتم بموضوع تحرير طاقة الإنسان من أجل بلوغ التوازن النفسي والغريزي، وقد أمكنه أن يستبطن الخلفيات المحركة للأبطال، وكذا رغباتهم اللاشعورية. فإن كانت قصة: «أصابع طائرة» على سبيل المثال (من مجموعته مرآة الغش) لا تثيرنا ببنيتها الزمنية الخطية المألوفة فإنها مع ذلك تشدنا بالقضية النفسية والغريزية التي تعالجها عن طريق الإيحاء لا عن طريق التصريح، مما يجعل القارئ أحيانا متورطا في التأويل وحصر الدلالات التي ليست محصورة أصلا في النص. في قصته المذكورة نجد ما يلي:

ـ البطلة الدكتورة ظبية تعيش أزمة حرمان غريزي: «تستحضر ليلتها الفائتة. بالكاد يأتيها سلطان مرة واحدة في الشهر.. وأحيانا في الشهرين. طوال الليل كان يرقد كعادته بسلام إلى جانبها» (ص: 17).

ـ تتخيل ظبية مئات الأصابع القرمزية تظهر لها في المرآة وتترك آثارها على عنقها.

ـ يفشل العلاج النفسي في تخليصها من تلك الأصابع ومن آثارها. (ص: 19).

ـ تلجأ ظبية (وهي الدكتورة في الجامعة) بإيعاز من زوجها العسكري إلى مشعوذ، يتمكن المشعوذ من علاجها، لكنه يدعوها إليه، وعندما ترفض تعود إليها هواجسها وتتراقص الأصابع من جديد على عنقها. (ص: 28).

لغة طالب الرفاعي بسيطة، تقترب في أحيان كثيرة من العامية لكنها تظل مقبولة في مواقعها السياقية. أما سخريته ومفارقاته فهي موجبة إلى

نقد عيوب المجتمع التربوية والاجتماعية والسياسية. لذا نجد فيها نقدا لاذعا للإيديولوجيات الواقفة في وجه حرية الأفراد وتحررهم العاطفي والجسدي. ومن أبرز قصصه التي تسير في هذا الاتجاه قصة: "CNN" وقصة: «هندسة» ضمن مجموعته: حكايا رملية.

لقد تبين لنا من خلال هذه الإطلالة المعتمدة على بعض النماذج الدالة، أن اشتغال الزمن في القصة الكويتية يرتكز على مبدأ حرية الإبداع، حتى وإن تم الخضوع في بعض الفترات إلى تقاليد أدبية سردية معروفة، ويرجع سبب هذه الحرية إلى أن هامش الابتكار لدى القصاصين في مستوى الزمن واسع ولا نهائي الإمكانيات. ولذلك فأي محاولة لوضع تصنيف القصص على أساس تماثل تام للبنى الزمنية في مجموع النصوص لن تكون سوى مضيعة للجهد. فالزمن في اعتقادنا هو سمة أسلوبية في القصة والأسلوب هو علامة أساسية على الاختيارات الذاتية في الأعمال الإبداعية.

كما لاحظنا كيف كان الزمن يرتبط بالحاضر والماضي والمستقبل والمستحيل والإمكان. وكيف أمكن الربط بين الزمن والأحداث والمواقف فضلا عن مساهمته الفعالة في توليد الدلالات غير المنطوقة في النصوص. كما أثبتنا أن قراءة اشتغال الزمن في القصة الكويتية لا يمكن أن تستغني عن مساهمة القراء باختلاف مشاربهم الثقافية والفكرية وهو يؤدي دون شك إلى إغناء النصوص وتركها مفتوحة الأفضية والدلالات.

وركزنا على أهمية المفارقات الحاصلة بين زمن السرد وزمن القصة في توليد ما لا نهاية له من الإمكانيات الإبداعية في مجال تشغيل الزمن مع ضرورة التمييز بين الزمن كبنية فنية والزمن كموضوع في القصة بكل ما يحدث بينهما من تفاعل منتج للمعاني. ولاحظنا أن تباطؤ الزمن أو تسارعه مرهون بالحالة النفسية والاجتماعية وبالمقاصد المحتملة في النصوص وكذا المراحل التاريخية التي ساهمت في الإنتاج القصصي، علما أن إحساس القراء بهذين المستويين يبقى دائما في حدود ما هو نسبي. وفي هذا الصدد رأينا كيف يمكن تقليص زمن القصة في الوقت الذي نحصل فيه مع ذلك على زمن كلي يسع الحياة بكاملها. وقد نهضت القصص القصيرة جدا التي كتبها عدد من الكتاب الكويتيين بهذه المهمة الصعبة كما رأينا.

وعلى العموم فقد كان الزمن بالنسبة لهذه الدراسة مدخلا لاستكناه النصوص وليس غاية محصورة في نطاق علامة واحدة من علامات النصوص، لأننا نظرنا إلى النماذج المدروسة باعتبار أن كل واحد منها يمثل عالما متماسكا ليس من السهل عزل بعض عناصره عما يحيط بها من وحدات بانية، سواء كانت منتمية إلى البنية الشكلية أم إلى البنية الدلالية.

(×) كان من المفروض أن يُلقى هذا العرض في ندوة الأدب في الكويت خلال نصف قرن (التي جرت أيام ١١ -

15 يناير 2002) ضمن مهرجان القرين بعد أن تلقينا دعوة للمشاركة من المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، لكن ظروفا طارئة في آخر لحظة لم تسمح لنا بالمشاركة. ونشكر في هذا الصدد المجلس الوطني للثقافة وكذا رابطة أدباء الكويت وكل الباحثين والمبدعين الذين سهلوا حصولنا على كثير من الأعمال القصصية والدراسات النقدية ونذكر منهم على الأخص: **موضي المطيري د. نسيمة الغيث ليلى العثمان وليلى محمد صالح وباسمة العنزي وحمد الحمد وفاطمة يوسف العلي وخالد عبد اللطيف الشايجي وطالب الرفاعي.**

(1) شرحنا هذا المفهوم بسند بياني في كتابنا: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي. المركز الثقافي العربي: ط:2. 1993. ص: 73 - 75.

(2) B. Valette: Esthetique du roman Moderne. Nathan. 1985. p: 48 - 49.

(3) ليلى محمد صالح كاتبة كويتية تكتب المقالة والقصة القصيرة. ساهمت في إعداد أمسيات ثقافية، مهتمة بأدب المرأة في الكويت من مجموعاتها الأدبية الأخرى: جراح في العيون 1986. ولقاء في موسم الورد 1994.

(4) ليلى محمد صالح: عطر الليل الباقي. دار المدى. دمشق. ط: 1. 2000.. انظر القصة المذكورة بين صفحتي 93 - 103.

(5) ثريا البقصمي من مواليد الكويت سنة 1952، عاشت فترة في موسكو. مهتمة بفن الملصقات ورسومات الكتب، فازت بمجموعة من الجوائز وعملت في رئاسة تحرير بعض المجلات الطلابية في الاتحاد السوفياتي السابق. لها مجموعات قصصية أخرى نذكر من بينها: شموع السراديب صدر عن مكتبة دار العروبة للنشر والتوزيع. الصفاة. ط. 1992. السدرة. مطابع الخط. الكويت. 1998 رحيل النوافذ. مطابع المنار. الكويت. ط: 1. 1994.

(6) صدرت المجموعة في طبعتها الأولى سنة 1977 عن مطبعة حكومة الكويت. والقصة المدروسة هنا هي الثامنة والأخيرة في المجموعة. كما أنها تحمل نفس عنوان المجموعة.

(×) انظر كتاب خالد سعود الزيد: شيخ القصاصين الكويتيين فهد الدويري. مكتبة دار العروبة للنشر والتوزيع ط: 1. 1984. انظر على الأخص قصته الواردة في هذا الكتاب وعنوانها: فرصة ضاعت، ففيها تجتمع معالجة قضايا الأسرة الكويتية، وظروف الحياة عامة بالإضافة إلى الدفاع عن طلب العلم. ص: 129.

(7) حمد الحمد كاتب كويتي من مواليد سنة 1954 حاصل على الإجازة في الأدب. تقلب بين وظائف إدارية آخرها منصب قيادي في البنك التجاري الكويتي ومع ذلك فقد أصدر بعد الاحتلال خلال سنة 1991

مجموعة ليالي الجمر. صدرت عن مطابع الخط. كما نشر فيما بعد مجموعته الثانية: عثمان وتقاسيم الزمان. مطابع القبس التجارية. 1994. وروايته: «زمن البوح» (دون الإشارة إلى المطبعة أو الناشر) 1997. ثم روايته مساحات الصمت التي صدرت معها مجموعة من القصص. دار قرطاس للنشر 1999.

(8) صدرت في الكويت عن مطابع القبس التجارية. ط: 1. 1988. (انظر قصة شبح الليل ابتداء من الصفحة 11).

(9) وليد خالد المسلم كاتب كويتي من أعماله القصصية إلى جانب مجموعته: «اصبر يا حكيم» الصادرة عن دار المختار العربي ط: 1998. 1، نجد أيضا مجموعته الصادرة سابقا بعنوان «فقدان الهوية». ضمن منشورات جريدة الوطن ط: 1. 1989.

(10) انظر الهامش السابق.

(11) ليلى العثمان كاتبة كويتية معروفة غزيرة الإنتاج الإبداعي في مجال القصة القصيرة والرواية من أهم مجموعاتها القصصية: امرأة في إناء 1977. الرحيل 1979، في الليل تأتي العيون 1983، الحب له صور 1984، فتحية تختار موتها 1987، حالة حب مجنونة 1992، الحواجز السوداء 1994، يحدث كل ليلة 1998 ومن رواياتها: المرأة والقطة 1985، وسمية تخرج من البحر 1986، والمحاكمة 2001.

(12) انظر الهامش السابق.

(13) ليلى العثمان حكاية قصيرة. شركة الربيعان للنشر والتوزيع. 1992.

(14) د. سليمان الشطي: مدخل القصة القصيرة في الكويت. مكتبة العروبة 1993. ص: 99.

(15) وردت هذه القصة مع مجموعة قصيرة جدا في مجلة البيان. العدد 355 فبراير 2000 ص: 59.

(16) المرجع السابق. ص: 60 ـ 61.

(17) منى الشافعي كاتبة وصحفية كويتية، شغلت مديرة لمكتب التوجيه والإرشاد في جامعة الكويت، ومديرة إدارية لكلية البنات، وهي محررة بجريدة الوطن وعضو رابطة الأدباء في الكويت. لها اهتمام بالفنون التشكيلية صدر لها حتى الآن ثلاث مجموعات قصصية هي على التوالي: النخلة ورائحة الهيل. دار سعاد الصباح. 1992. البدء.. مرتين منشورات شركة الربيعان للنشر والتوزيع 1994. دراما الحواس. شركة الربيعان النشر والتوزيع 1995. ولها مجموعة أخرى قيد الطبع بعنوان: أشياء غريبة.. تحدث.

(18) انظر الهامش السابق.

(19) مصدر مذكور انظر الهامش السابق.

(20) انظر عبد الرحمان بدوي. الزمان الوجودي. دار الثقافة. بيروت. لبنان 1973. ص: 174.

(21) نشرت بمجلة البيان العدد: 365 ديسمبر 2000. ص: 31.

(22) بزة الباطني كاتبة كويتية تهتم بالفلكلور والحكايات الشعبية والفنون القليدية كما كتبت بعض المسرحيات وقصص الأطفال ومن

أعمالها في هذا الصدد: الأرض الخضراء 1994 البيت الكبير 1997. لها تكوين مزدوج عربي فرنسي (انظر هذه المعلومات في صلب مقال زميلنا د. عبد العالي بوطيب وهو بعنوان: بزة الباطني: الصوت القصصي الواعد. مجلة البيان. عدد 342 يناير 1999. ص: 99) وتجد الإشارة إلى أن بزة الباطني على غرار أغلب القصاصات الكويتيات تهتم وتمارس الفنون التشكيلية.

(23) مجموعة: السيدة كانت. صدرت للكاتبة بزة الباطني عن مطابع السياسة في الكويت الطبعة الأولى. 1998. وتصميم غلافها بريشة الكاتبة.

(24) سليمان الشطي من كتاب الجيل الثاني في الكويت مبدع قصصي وناقد. من مجموعاته القصصية: الصوت الخافت، رجال من الرف العالي مكتبة دار العروبة ط: 1. 1982. أنا... الآخر.. دار النهج الجديد 1994. ومن دراساته النقدية كتابه مدخل إلى القصة القصيرة في الكويت، و«ثلاث قراءات تراثية» و«طريق الحرافيش: رؤية في التفسير الحضاري»، و«الرمز والرمزية في أدب نجيب محفوظ».

(25) انظر الهامش السابق.

(26) سليمان الخليفي من الكتاب الكويتيين الذين كتبوا القصة بوتيرة بطيئة ومضطربة، وربما يعود ذلك إلى تغربه مدة من الزمن عن وطنه في الولايات المتحدة الأمريكية والاتحاد السوفياتي. بهدف استكمال تحصيله الجامعي. (انظر المقدمة التي كتبها إسماعيل فهد إسماعيل لمجموعته القصصية: الشارع الأصفر. المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب. ط: 1. 1997. ص: 7-8. ومن أعماله الأدبية نذكر أيضا: هدامة. المطبعة العصرية 1974. المجموعة الثانية (قصص) دار العروبة 1978. متاعب صيف مسرحية 1975.

(27) انظر الهامش السابق.

(28) وليد الرجيب من كتاب القصة الكويتيين ينتمي حسب تصنيف سليمان الشطي إلى الجيل الثالث. وهو من الكتاب المواظبين على الكتابة من مجموعاته القصصية نذكر: تعلق نقطة.. تسقط طق. دار الفارابي 1983. إرادة المعبود في حال أبي جاسم ذي الدخل المحدود. صدرت في طبعتين على التوالي دار الفارابي 1989. ودار قرطاس 1995. طلقة في صدر الشمال. دار الفارابي 1992 ثم دار قرطاس 1995. الريح تهزها الأشجار. دار النهج الجديد 1994.. ايكاروس (مسرحية وقصص). المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب. 1997.

(29) انظر الهامش السابق.

(30) انظر الهامش السابق.

(31) باسمة العنزي. كاتبة كويتية صاعدة من مواليد سنة 1972. صدرت لها مجموعة مسرحية قصصية واحدة حتى الآن وهي بعنوان الأشياء. وتضم ست مسرحيات قصصية صغيرة.. عن المجموعة الإعلامية العالمية 1998.. خريجة جامعة الكويت. عضو رابطة الأدباء وجمعية الصحفيين.

(32) انظر الهامش السابق.

(33) عنوانها الأصلي: A celle qui trop gaie من ديوانه أزهار الشر: Les Fleurs du mal. Gallimard. 1964 P: 166 - 167.

(34) فاطمة يوسف العلي كاتبة كويتية من مواليد سنة 1953 درست في القاهرة اهتمت بدراسة القصة القصيرة عند المرأة الكويتية كما نشرت حسب علمنا ثلاث مجموعة قصصية ورواية واحدة أما مجموعاتها القصصية فهي: وجهها وطن ط: 1995 ط: 2. 2001. دماء على وجه القمر 1998. تاء مربوطة 2001. أما الرواية فعنوانها: وجوه في الزحام. اهتمت الكاتبة أيضا بقضايا المرأة وهي عضو في رابطة أدباء الكويت وجمعية الصحفيين ومنظمة حقوق الإنسان.

(35) انظر الهامش السابق.

(36) تظهر الكاتبة فاطمة يوسف العلي انشغالا كبيرا بالمرأة في قصصة وهي ترى في دراسة لها أن أصل اهتمامها بالمرأة يعود إلى أن الأنوثة هي أصل الأشياء. «لقد قال القدماء الأرض مؤنثة، والشمس مؤنثة والسماء مؤنثة، وباختصار الحياة مؤنثة» ولعل هذا يفسر هنا تعاطفها مع الخالة موزة. انظر مقالها: نماذج وصور للمرأة في القصة الكويتية القصيرة. مجلة البيان. العدد 345 أبريل 1999. ص: 90 - 91.

(37) انظر د. غبريال وهبة في كتابه ثلاث أديبات مبدعات. منشورات عيون جديدة 1998. ص: 45.

(38) ولد القصاص والكاتب طالب الرفاعي سنة 1958. حاصل على بكالوريوس الهندسة المدنية، وهو الآن مدير تحرير جريدة الفنون التي يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب من مجموعاته القصصية: أبو عجاج طال عمرك. دار الآداب بيروت 1992. اغمض روحي عليك. دار للآداب. بيروت 1995. مرآة الغبش. دار المدى دمشق 1997. حكايات رملية. دار المدى 1999.. وصدرت له حتى الآن رواية واحدة بعنوان: ظل الشمس. دار شرقيات. القاهرة 1998. له بعض الأبحاث الأدبية في فن العمارة في الكويت.

(39) انظر الهامش السابق. ص: 161 وما بعدها.

الفن القصصي عند إسماعيل فهد إسماعيل

• د. عبدالله أبوهيف

بدأ إسماعيل فهد إسماعيل (الكويت) قاصا، فطبع أول كتاب له عام 1965، وهو مجموعته القصصية الأولى «البقعة الداكنة»، ثم استغرق في كتابة الرواية، إلى جانب كتابة النقد والمسرحية، ثم أصدر مجموعته القصصية الثانية «الأقفاص واللغة المشتركة» عام 1974، ليخلص بعدها كلية للكتابة الروائية.

يتميز السرد القصصي عند إسماعيل فهد إسماعيل بميزات متعددة أولها المقدرة الحكائية على رسم المشهد بطوابعه الفنية العالية من الحوار إلى النجوى إلى الوصف ضمن تحفيز (تنامي الفعلية) واقعي يلتم على وحدات قصصية (حوافز) وظيفية، وثانيها العناية بالمنظور السردي نشدانا لإيماء يؤشر إلى القصد، ولا يباشره، وثالثها الحرص على التوتر في مبنى درامي يرتقي بالصراع الداخلي إلى مستوى الإحاطة بلحظات التأزم في حيوات جماعته المغمورة من لحظة السلوك العابر كما في قصة «يوم في حياته» إلى الاعتمال بالقضايا الإنسانية والأخلاقية المؤرقة كما في قصة «أنا إنسان»، ورابعها الميل إلى تطويل السرد مما افتتن به في أعماله الروائية التالية.

وتكاد القصة التي تحمل اسم المجموعة «البقعة الداكنة» توجز هذه السمات، فثمة عامل في زورق يواجه ضربة غامضة تضعه في مأزق حين يجد نفسه فجاءة في منحدر طيني، ويشارف على الموت، فيحاول الخلاص وسط الشرور المجهولة وأسباب العجز عن مواجهة القهر.

بدأ السرد في لحظة المأزق إثر تلقي الضربة وهو يغوص في الخطر، ويحاول تخليص نفسه واهنا ضعيفا متوجعا، بينما الصور الغائمة وعذاباتها ماثلة للعيان، ولاسيما العائلة والزبائن وسارقي زورقه، حتى أحس بقرب نهايته، فليس بوسعه إلا انتظار زورق نجاة وتحسس الوثاق المحكم حول جسده والعجز الشامل عن الحركة في هذا التردد بين الوصف والنجوى:

«كاد البكاء يتملكه ثانية.

«الليل حالك الظلمة، والفجر.. بعيد.. بعيد.. عند الفجر يبدأ الجزر، أما أذناه بدأتا تلتقطان صوت محرك.

«ها هو زورق دورية الكمارك!»

الصوت يقترب

«كيف أصرخ والماء يغطي فمي؟!»

والصوت يقترب أكثر

سأقوم بالمحاولة الأخيرة، أرفع رأسي وأصرخ قبل أن تغمرني الماء!

الزورق البخاري يكاد ينفلت منصرفا» (ص 19).

ثمة نفور جلي من اللغة التقريرية في اقتصاد الوحدات القصصية الأصغر وكثافة الحوار دلالة جمالية ونفسية نحو استقراء المأزق على الروع الواجف مما يقارب الإحساس المأساوي بالنهاية دون مبالغة، وكأنها قدرية تحاصر المرء بمخاوفه، كما في تمثيل الحاجة إلى التنفس:

«لكن هذا التعب الرهيب الذي يكاد يسحق جسده. مال رأسه إلى جانب. كان على وشك الانزلاق، وجاءت موجة أقوى دفعته إلى أمام أكثر.

«أتنفس !!.. أتنفس !!»

حاول مرة أخرى أن يتنفس، فعاد عواء الكلب المخنوق يغرق أذنيه.

«لو أموت !!»

وهذا الخدر القاتل الذي يطبق على كل أجزاء جسمه. قام بمحاولته الثالثة.

«أتنفس !!»

لكن جسده انتفض بقوة، وكأنه يبغي أن ينفجر، وبدأ الماء ينزف من أنفه وفمه.

«أتنفس !!» (ص 21).

يضبط إسماعيل فهد إسماعيل نسق التنضيد السردي على إيقاع وجهة النظر، حين يتحكم الراوي المضمر بآلية التناغم بين الوصف الخارجي واستدلاله الداخلي، فالعامل يلوذ بطيوف النجاة بينما صور الحياة تداهم النزيف المتواصل من جسده:

««أنا حي.. والمد ما عاد..»

ولم يستطع منع الفرحة العارمة التي وفدت من أطراف جسده لتتجمع في صدره، وتتجسد عبر ضحكة كبيرة.

«سأرى زوجتي!»

لكن الضحكة الكبيرة سرعان ما تحولت إلى سعال حاد متواصل، وبدأ ـ الذي كان قد تبقى في جوفه ـ ينزف ـ

ثانية ـ من أنفه وفمه.

«اللعنة !!» (ص 22).

ويختار القاص في قصة «لأكن قنوعا» لحظة عابرة من سلوك طارئ يكشف عن مكابدة فرّاش في شركة، فحياته عدم، لأن الآخرين يشعرونه بالضعة والإذلال، حتى أمه أيضا، مما جعله ناقما على كل شيء:

«خادم.. مجرد خادم.. هات ماء.. هات.. ثلاث سنوات منذ توفيت أمي.. لعلها أحسنت صنعا عندما ماتت، ما مر علينا يوم ونحن في وفاق. ومذ كنت طفلا كانت تردد على مسمعي: «أنت طلعة شر.. لا فائدة ترجى منك..» هي محقة، ومن جانبي سرت في الطريق المعوج حتى عدني الجيران من الحثالة، إدمان على الخمر، عربدة في الطرقات، كفر بالمقدسات، جري وراء البنات» (ص 26).

على أن نقمته تستند إلى حاجته الطاغية للتعاطف الإنساني ولو بنظرة «مشوبة بالطهر والحنان» (ص 29) صادرة من فتاة جالسها في باص، ثم يكتفي بهذه النظرة راضيا، فثمة ما يجعل الحياة أفضل بشيء من التعاطف الإنساني «لأكن قنوعا» (ص 29).

وثمة لحظة عابرة أخرى في قصة «المهمة الثقيلة» ما تلبث أن تفصح عن ذلك الفيض الإنساني المكنون داخل النفس البشرية، ويغدو رمز البقاء بولادة طفل جديد عزاء لمرارة العيش، إذ كانت حياته مع زوجته نكدا وتبرما، وكأنهما في درك حيواني، فالزوجة تنعته «بالحمار» (ص 34)، وهي «تتلوى كحيوان ذبيح» (ص 34)، وأمها ـ بنظره ـ «الحية الرقطاء» (ص 37)، وتبلغ النقمة مداها الأقصى في اعترافه الغاضب مع زوجته: «أنا وحش!... مجرم!... حقير!... سافل...» (ص 38).

كانت الزوجة في لحظة الولادة، وكانت نقمته على نفسه وعلى الحياة برمتها على أشدها، وفاقم حدتها تلك العلاقة المهينة بينهما، ولاسيما تأثير أمها السلبي، إذ يصف وجه الأم «بالشيطاني» (ص 39). مضى الزوج الناقم إلى القابلة في الطقس السيء، فاعتذرت عن الذهاب معه على أن وقت الولادة لم يحن، ولكنها اقتنعت بالذهاب معه في المرة الثانية لدى رجائه، فزوجته «تكاد تموت! وأمها غير موجودة!» (ص 43)، ويساعد القابلة لتلد زوجته طفلا يجعل أباه الناقم محبا للناس كلهم ولأم زوجته كذلك. وقد عمد القاص إلى ضبط نسق التنضيد السردي مع إيقاع القصد إيماء إلى الفعل المأزوم لفرد من جماعته المغمورة تحت وطأة شروط الحياة، ولعلنا نلحظ هذا التوتر في كثافة السرد وفق سيولة الحوار الدال على الذات المتأزمة:

«ازداد اتساع ابتسامتها. مدت يدها إلى خده ربتته بحنان.

ـ كن قويا!

ثم احتواها الظلام، رغب يقول:

ـ «دعيني أصحبك حتى البيت!»

رطوبة كفها الناعمة على خده.

«أنا أحب زوجتي».

واتسع قلبه.

«والقابلة».

قلبه باتساع أكبر.

«أحب جميع الناس».

أغلق الباب بهدوء، صراخ الطفل:

- «وواق»... «ووو واق»

فحدث نفسه: «وأنا أحب أم زوجتي» (ص 45-46).

وتتملك اللحظة المأزومة رقاب السرد المتوهج في قصتي «المرأة الحارس» و«يوم في حياته»، فقد مضت الأسرة في القصة الأولى إلى زيارة قريب لها، غير أن ثمة امرأة حارسا منعت ابنهم الصبي المشاكس من الدخول، إلى أن افتقدته أمه، فعادت إلى الباب لتواجه المرأة الحارس التي وصفته «بالصبي المسعور» (ص 58)، وعندما دخل إلى المنزل بصق على المرأة الحارس الذي لقي منها الأذى دون سبب، بينما وجد الشاب الخائب في امرأة صادفها أثناء أوبته اليومية العقيمة سبيلا للرضى، حتى قرر أن يهديها تمثالا طينيا لرأس إنسان بالحجم الطبيعي أنهى نحته، ورأى أن المرأة تستحقه، ولكن التمثال «تحول إلى نثار» (ص 93) خلال انشغاله بخروجها من الحافلة وتجاهلها له.

ويبلغ الاعتمال بالقضايا الإنسانية والأخلاقية ذروته في قصة «أنا إنسان»، فثمة حارس ستيني في محطة قطار ما بين البصرة والناصرية عام 1946، يحلم بالدفء في منزله، فتصل سيارة في الهزيع الأخير من الليل، وقطار المسافرين الأخير أقلع منذ ربع ساعة، وتهبط فتاة في الظلام القارس، وتفاجأ بكذب السائق، وتضطر للبقاء حتى صباح الغد، فالعودة لبيت أهلها متعذرة «مشياً.. الليل.. الظلام... الصحراء... المسافة... المسافة... لا... لا...» (ص 63)، وليس لديها خيار سوى المبيت بصحبة رجل بسن أبيها، مادام الآخرون عزابا. وتبدأ متتاليات الحوافز في داخل النفس وخارجها: الطقس القارس، سيل المطر، حركة الحيوانات الضالة، الرياح الباردة، عنوسة الرجل الستيني لقلة المرتب والفقر حتى ظل أعزب، التنازع الأخلاقي بين الرغبة في الفتاة والقيم الإنسانية الراسخة في وجدانه، الوجوه القليلة التي عرفها، الوحشة القاتلة في هذا المكان الموحش: «قطار الزواج فات... وهي أيضا فاتها قطار الركاب... لو أنني كنت قد تزوجت وأنا شاب لكان لي فتاة بمثل سنها.. ولو كانت لي لما تركتها تضيع كما هذه» (ص 67).

وتداهمه صور الاحتياج الجنسي الضاغطة، فهو لم ينم مع امرأة «منذ عشرين... ثلاثين.. أربعين سنة»، و«آخر مرة كنت مع راعية بدوية» (ص 68). ويعود إلى الغرفة، وتلاحظه الفتاة، وتدعوه أن يقترب من النار ليتدفأ، فقد أكلته الخيالات والأوهام في الخارج و«الأفضل أن أكون بالقرب منها، حتى لا تراودني مثل هذه الخيالات اللعينة» (ص 71). ويهرب من لطفها، ويخرج ثانية، فـ «الشيطان يصاحبني هناك وهنا... متى يجيء الصباح فتغادرني سليمة معافاة» (ص 74)، ويتأمل موقفه حيث التنازع بين الجبن والإنسانية: «لماذا أصر على ترديد كلمة «جبان»؟... لماذا

لا أقول «أنا إنسان» تتغلب علي طيبتي وحرصي على الفتاة» (ص 78). ثم عاد إلى الغرفة ووجدها نائمة، وعليه أن يشعل النار، لأن «الدفء يوفر لها نوما هانئا» (ص 79).

ويرتفع استعمال القاص للحوار إلى شأو عال في التناغم بين حوار الذات (النجوى) وحوار الآخر، ولاسيما تداخله بين نجوى موصوفة ونجوى صريحة:

«عندما فتح الباب فوجيء بالموقد...

«أين ذهبت؟!»

حقيبتها مازالت في منتصف الغرفة. والنار الخابية لا تكاد تبعث شيئا من الدفء «ها هي!!»

فتفيض عيناه بفرحة غامرة. الفتاة تغفو. ودثار سريره يلف جسدها عدا رأسها.

«تنام باطمئنان».

صدره يمطر إحساسا متفردا جديدا.

«لو كنت قد تزوجت لكانت لي صبية حلوة مثلها!»

يتذكر البندقية.

«ها هي!»

تمتد يده إليها. تتحسس الماسورة.

«حديدها بارد!»

ثم تحين منه التفاتة إلى الموقد.

«يجب أن أشعل النار. الدفء يوفر لها نوما هانئا». (ص 79).

ثم طوّر إسماعيل فهد إسماعيل تقانات القص في مجموعته القصصية الثانية «الأقفاص واللغة المشتركة» تثميرا للعلاقات بين الفنون، ولاسيما السينما والمسرحة واللوحة، ولعلنا نمعن النظر في تحليل قصة «الأقفاص واللغة المشتركة» الموزعة إلى قسمين تطويعا لهذه التقانات في احتضان المبنى الدلالي للسرد، إذ يتعاضد الوصف الخارجي مع مكنونات الداخل، حين يعيد استخدام تقانات الفنون الأخرى وظيفيا، وليس مجرد زينة أو حلية كما هو الحال لدى مهووسي الحداثة وما بعد الحداثة. لقد عمد القاص إلى لغة السينما لغة للسرد في تقطيع المشاهد إلى لقطات وفي توليفها ضمن أنساق التنضيد بما يخدم دواعي التحفيز ابتعاثا لحركية الفعل الذي يوجز عرض مشكلات جماعته المغمورة، وهي هنا العمالة النسائية في الخليج، فقد وفدت هذه المعلمة من بلدها إلى الكويت، وقطنت في سكن المدرسات وكأنه القفص، ثم يجذبها شاب أنهكته غريزته، ولا يتحرك إلا ضمن قفصه أو منزله أيضا، وهذا هو فضاء القص أو التخييل السردي في القسم الأول، وعنوانه «الأقفاص»، أما القسم الثاني وعنوانه «اللغة المشتركة» فيعاين عزم المدرسة الغريبة والشاب المتعطش لها على الخروج من الأقفاص والمضي إلى لقاء العشق والتفاهم في أرض الحرية واختراق المكبوت.

يتألف القسم الأول من ثماني لقطات، تنصرف اللقطة الأولى إلى وصف بناء سكن المدرسات الخارجي، بينما تعنى اللقطة الثانية بالوصف الخارجي ودخوله في الوصف الداخلي ومقاربة صورة الشاب إلى جانب أبيه البقال. وتفضي

اللقطة الثالثة إلى داخل إحدى غرف سكن المدرسات حيث استرجاع مفاصل الماضي الحي الذي تخترمه لحظات الملل والكبت والغربة والتوق إلى الحرية، فتتذكر المدرسة جوانب من حياتها مع أسرتها ووداع أخيها، ثم تصطدم هذه الذكريات والطيوف بأحاسيس الغربة المتفاقمة منذ وضعت قدمها على سلم الطائرة، وحال إقامتها في سكن المدرسة: «وما أن أغمضت عينيها حتى عادت الحاجة إلى التقيؤ تدهمها» (ص 9).

وتوغل اللقطة الرابعة في وصف الشاب المأخوذ «بفتاة المايوه» وبالنظر إلى سكن المدرسات، ويستغرق المشهد في معاينة غرائز الشاب الذي يهمّ بممارسة العادة السرية، وتعني اللقطة الخامسة بالوصف الداخلي لسكن المعلمات وبدواخل المدرسة الجديدة إذ تنداح ذكرياتها عن قدومها وتعاقدها وترددها، ومصاعب الغربة، بينما تطمئنها زميلاتها: «لا تجزعي!.. كلنا مررنا بمثل حالتك. في البداية يعذبنا الحنين. لكن الأمر سرعان ما يصبح طبيعيا.. الصعوبة تكمن في الشهر الأول...» (ص 12)، وما تزال تتأمل أن يتحول الأمر إلى طبيعي «منذ شهرين وأكثر!» (ص12)، فما تراه هو القفص بعينه، وهي تستشعر خطر الغربة ووحشتها: «ليست المرة الأولى. حساسين كثيرة ماتت إعياء قبل اعتيادها على أقفاصها» (ص 13). وتتفتح رغبة الشاب في المدرسة في اللقطة السادسة، فثمة «فرصة غامرة تهز جسده» و«عيناه تمارسان كشفا إنسانيا غنيا» (ص 13).

وتتكشف صورة الأقفاص وتأثيرها الباهظ على المدرسات في اللقطة السابعة وفي الوقت نفسه يتنازع هذا التأثري مع قابلية التحرر من المكان «القفص محكم.. لكن طائر الحسون يملك حق أن يترك للرياح حرية مداعبة ذيل القميص...» (ص 15)، وتتبدى المخاوف جلية لدى تذكر الشروط القاسية:

«مراعاة كافة العادات والتقاليد... وحفظا على السمعة الطيبة لهذا البلد... التقيد بالتعليمات الواجبة كافة بـ.. .وأخيرا: إنها العقد لكل من تخالف أي...» (ص 15 ـ 16).

على أن قيد القفص يستدعي نقائضه مثل «الإحساس بالتحدي والجدوى»، فقد «فاجأت زميلتين لاهثتين ضمن سرير واحد» (ص 17)، لأن الكبت يقود إلى ما هو أسوأ من مجرد الحرمان بكثير؛ وهذا ما يفعله الذكور أيضا، فالشاب «منجذب... بكل اهتمامه إلى ركبتيها»، إنه « مسكين!... غريب!... محروم» (ص 18).

وتختتم رؤية القفص باللقطة الثامنة والأخيرة للشاب وهو يركن في الفراغ، ويبحث عما «ضاع منه» (ص 18).

ويتألف القسم الثاني «اللغة المشتركة» من خمس لقطات بالرد الطبيعي على «الأقفاص» مواجهة للحرمان والكبت والشذوذ انغمارا بفعل حرية «مشروط»، مادام هذا الفعل عبثا بذاته؛ فتفكر المدرسة الغريبة بالخروج وهي التي زاد التوق

إلى الحرية من اغترابها، وقد لازمها التفكير بالشاب وبأسرتها وبالإنهاك الذهني والجسدي، حتى الاستحمام فاقم غثيانها. أما الشاب فيتململ من هذه الحال المنهكة أيضا في اللقطة الثانية، مما تفضي به إلى عطالة تمنع أي «مشروع إنساني»: «لا يتكلم. لا يتحرك لا يتنفس» (ص 23).

وتتجه اللقطة الثالثة إلى وصف خروجها إلى البحر على أنه نداء حرية شاسع: «البحر يقترب. ولا من يشارك هذا البحر وحدته! أذناها.. وصوت ارتكام الأمواج بالساحل. موجة دافعة في صدرها» (ص 24). ويكتمل وصف الخروج في اللقطة الرابعة بوصول الشاب إلى البحر حيث تتوالى الأمواج بهدوء... والرياح، وتكون اللقطة الخامسة تتويجا لفعل الحرية، إذ تراه عن بعد، وتشير إليه أن يقترب، ويتفاهمان، فهذا هو شأن مجاوزة ردود الفعل إلى فعل إنساني ينهي حالة الأقفاص:

«ادخلوها بسلام غرباء. عايشوها غرباء. غادروها غرباء.

التحدي يتملكها بأقوى مما كان...

«ـ الحسون لا يكف عن الحركة!!»..

«ريثما يألف القفص...»

«ـ سيموت قبل أن....»... «ـ كثيرون....»

... على أسنانها بأشد.

قفص... آلاف الأقفاص... ملايين....

التحدي.

والجدوى؟!... «ـ هل ترغبين بمشاركتنا؟!»... «ـ والذكور... ما دورهم إذن؟!» تتجه ناحية الغريب. ما شية عند الشريط الذي يعانق فيه الماء الأرض» (ص 25 ـ 26).

أما الحرية المشروطة فقصر اللقاء على التفاهم فضاء لفرح الحياة «ضحكاتهما تتلاحم، تمتزج بصوت الأمواج» (ص 29). لعل القاص أراد من هذا القضاء ترميزا لاندغام الروح بالطبيعة إذ تكمن في حواف ملامستهما حرية كامنة «مطلقة» تبعث معها تنازعات أعباء الوجود وتبعاته الثقيلة.

وتخوض القصص الأربع التالية في منظورات مقاربة لهذه التنازعات بين الحاجة وقيودها، فثمة طفل بائس في قصة «ملاحظات بائع لعب الأطفال»، يتملّى الألعاب، ويبدي رغبته في لعبة القطار، وهل ثمة ترميز بهذه اللعبة للحياة؟، ولكن البائع يعرض عليه لعبة أبسط وأرخص، ولا يرضى، وفجاءة يعرف البائع أن القطار اختفى، ولا يبقى إلا السؤال: «كيف حدث هذا؟!... أين ذهب القطار؟!» (ص 38). ويمثل السرد في قصة «الاقتراب من الحدود المحرمة» إلى مفهوم اللوحة، إذ يعمد القاص إلى إمعان النظر في عناصر تكوين المشهد على سبيل الوصف الخارجي الذي يشي بالصراع الداخلي اللاهب، فالشاب الحمال يقترب من المرأة، ويتشهاها في تهيؤاته جزءا جزءا حتى قارب تلويث ثيابه، مادام الزواج عسير المنال، وهذا ما يجعل عملية رسم الصورة في خياله ناشطاً: «الذي أخشاه أن يموت بعض جسدي جراء عدم الاستعمال!» (ص 47).

ويلجأ القاص في قصة «4 + 1 = واحد» إلى تقانة أثيرة لديه في سرده الروائي هي تيار الوعي تدعيما لمشهدية تستوعب ذلك الصراع الكامن بين الفعل وقيوده لدى جماعة مغمورة تتناوشها ضغوط الشقاء الإنساني. فهؤلاء العمال المياومون ينظفون الزجاج، ويكسر أحدهم الزجاج، ويغدو مهموما، غير أن إحساس التضامن والتعاطف ولو كان مجرد تراءٍ مريح يكمن في أنه لم يكسر الزجاج:

«ولعله أنفق وقتا طويلا بإزالة العرق عن وجهه لأن يدا ما وضعت على كتفيه. استدار. العامل الذي صرخ له قبل قليل يتطلع إليه - الآن - وعلى فمه ابتسامة مشجعة، ثم ذابت الابتسامة مع صرخة:

- لماذا تتلكأ في هذا المكان؟!

.....

انتقلت عيناه من وجه العامل إلى واجهة الجهاز المكسور، لكن العامل دفعه عن مكانه بلطف ليبتعد به وهو يصرخ داخل أذنه بأعلى صوته:

- أنت لم تكسر الجهاز» (ص 56).

وتتضح دراما الفعل الإنساني الشقي في قصة «منى 13»، وهي صبية صغيرة من مصر تعمل خادمة لدى زوجة وزوجها، وعمرها 13سنة، وتعاني هذه الصغيرة من سيدتها المتصابية وسيدها المخادع المتكالب على نزواته، فيحققان معها، وتصفها سيدتها «بالعاهرة»، بينما يغويها سيدها، وينفحها نقودا، ويقرران، أثر ضربها حلاقة شعرها وحبسها، ولكنها ما تلبث أن تلبس شعر سيدتها (الباروكة)، وتغادر إلى الشارع، وينتبه الأولاد إلى الشعر المستعار، ويسقطونه من رأسها، وتتابع هي هروبها طلبا للحاق بأمها، على أن المال الصارخ ينتهي إلى أن الشوارع أخذت صبية صغيرة إلى مستنقعها:

«البقال يغادر الحانوت. يقترب منها. يمد يده كي يلمس كتفها.

- سأوضح الأمر لسيدك.

تلتفت إليه بحركة سريعة.

- أريد أمي!!

ثم تنفلت راكضة. فتغيبها الأزقة المتعرجة» (ص 77).

تظهر مسرحة الفعل في تمكين هذا الفعل من مشهديته من خلال التناوب بين الوصف الخارجي ووصف الدواخل الإنسانية المهيضة، حين يعلو صوت تيار الوعي الأبكم لدى صغيرة تفتقد أسرتها، وتحتاج لأمها، وتحتج على المواضعات الاجتماعية الأخرى جميعها، ولاسيما ابتذال الزوجة وزوجها.

تتعاضد أشكال الحوار لتغطي على السرد كلّه، فيمتزج لأول وهلة صوت الراوي المضمر الذي يقوم بالوصف والشرح والتقديم والتعليق مع نجوى منى مع ذاتها، وحوارها مع الزوجة أو الزوج أو الآخرين، ولعل النظر إلى عناصر المشهد الأول تفصح عن أسلوب المسرحة الذي عمد إليه القاص، فقد حدد هيئة الشخوص، ولاسيما شخصية الصبية «منى» وزمان الفعل ومكانه بمثل هذا الإيجاز الصارم:

«عمرها 13 سنة

في أي صباح سابق» (ص 59).

ثم ارتفع صوت الراوي المضمر شارحا لبؤرة الفعل الذي ستنطلق منه معضلة القصة: جسد مني:

«تتمطى على السجادة مثل قطة. تتدحرج. تقترب من المرآة وتبتعد. تبتسم لجسدها. لا تعني بإعادة الثوب ولا تمنع أصابعها من تحسس صدرها. فرحت بهذا التكور الذي بدأ يشابه ما بين جسدها وجسد سيدتها» (ص 59).

ويتداخل صوت الراوي مع صوت النجوى الذي يشي بحجم المعضلة وتبعاتها من جهة، وحوار مني مع الزوجة، أو اقتطاع جزء من هذا الحوار مما يناسب التوتر الدرامي الهاجع الذي سرعان ما يصير إلى قلق مستحكم:

نجوى: «سيدتي تغار مني. هي تعرف بأني أجمل منها».

حوار مع الزوجة: «ـ هذا الثوب قصير. غيريه».

نجوي: «وعلى الرغم من... فثيابي تنحدر عن الركبة وثيابها لا».

حوار مع الزوجة: «ـ لماذا هذا الثوب الضيق؟!».

نجوى: «وعيون سيدي تتابعان حركتي خلال الجريدة التي يقرأها. وفي إحدى المرات كنت في الحمام...» (ص 59).

لقد كان ذكر إحدى المرات في الحمام... وهو حافز دال على المعضلة كاشفا لطبيعة الصراع المسرحي الذي يفيد غيرة الزوجة من نهم زوجها إلى هذه الزهرة المتفتحة، مثلما يفيد تداعي غريزة الزوج وخداعه تغطية لابتذاله، فيكتمل المشهد الأول بعرض خلفية العلاقة بين استقدام الصبية للعمل خادمة عندهما، وفضح الادعاء باحتضانها مثل ابنة لهما، حين يتحول هذا الاحتضان إلى كراهية مقيتة من الزوجة واستغلال بشع من الزوج، وهو فعل يفتقر إلى الإنسانية والرحمة، وهذا ما يتيحه ختام المشهد الأول بتقانات المسرحة الواضحة فيه:

«سيدتي تكرهني، وسيدي...

عندما جاءا بها أول مرة قبل سنتين..

ما كانا يكرهاني.

«ـ نحن بلا أطفال... ستكون ابنتك ابنة لنا».

فتبتسم أمها.

ـ اسأل الله أن...

كراهيتهما لي بدأت منذ أشهر.

همساتهما تصلها أحيانا:

«البنت كبرت»... «صدرها أكبر من صدري!». «هي تطيل المكوث لدى البقال!»... «هؤلاء المراهقات!». لعل البقال يغازلها!»... «أو هو الذي تسبب في كبر صدرها!».. «أخشى ما أخشاه أن تكبر بطنها فجأة!».

«هذا غير مستبعد.. انظر إلى عينيها.. هي عاهر بالفطرة!» (ص 60).

وتبدو قصة «بطاقة من أبي الخصيب» الحركة الساكنة الأخيرة في دراما الفعل الإنساني المروع، فلا يتعدى السرد حدود وصف لحظة مع طفل يقرر أن يذهب إلى أمه، فقد أعطاه الرجل عشرة فلوس، وأطبقت عليها أصابع الطفل بشدة:

«ـ ماذا ستشتري بها؟

لم يجبني على سؤالي، وبدأ يبتعد

بنفس الطريقة التي اقترب بها. وقلت له:

- تعال!

ولعله ظن بأني أنتوي استرجاع العشرة فلوس منه، لأنه قال بصوت مرتعش أقرب إلى البكاء:

- سأذهب إلى أمي» (ص 84).

لقد أفلح إسماعيل فهد إسماعيل في مجموعتيه القصصيتين أن يقارب دراما الفعل الإنساني من منظورات سردية متعددة بما هي صراع بين الحاجات المؤرقة لجماعته المغمورة من أدناها ظاهرة في الغرائز المتشابكة حتى أكثرها تساميا على هذه الغرائز في التوق إلى حرية تخفف من وطأة أعباء الحياة الثقيلة، وقد استعان على تمثيل هذه المنظورات السردية بتقانات متطورة مستفيدة من العلاقات بين الفنون، ولاسيما المسرحة واللوحة والصورة السينمائية ضمن مقدرة حكائية لا تخفى، وتحفيز واقعي ينهض بالقضايا الإنسانية والأخلاقية.

هامش:

طبعت هاتان المجموعتان أكثر من طبعة، وتعتمد هذه المقالة على الطبعة الأخيرة الصادرة عن «دار المدى للثقافة والنشر» (دمشق) - 1996.

عن الحراك الاجتماعي في فن القصة القصيرة في الكويت

● فاطمة يوسف العلي

نص الخطبة التي ألقتها الباحثة الأديبة فاطمة يوسف العلي أمام لجنة المناقشة لرسالة الماجستير المكونة من:

1 ـ الأستاذ الدكتور صلاح فضل
2 ـ الأستاذ الدكتورعبد المنعم تليمة
3 ـ الأستاذة الدكتورة نبيلة إبراهيم

والرسالة تحت إشراف الدكتور صلاح فضل وقد نالت عليها الباحثة تقدير امتياز من جامعة القاهرة

● «الحراك الاجتماعي في القصة القصيرة في الكويت» ـ «دراسة فنية ـ سسيولوجية» لا شك في أن لهذا العنوان الطويل نسبيا مطالب قد تدفع إلى تجاوز ضرورات الدرس الأدبي والنقدي، وهذا ما حاولت أن أتجنبه ليظل بحثي واضح الانتساب إلى الأدب والنقد دون تجاوز كبير.

إن فن القصة القصيرة في الكويت، على سبقه لفن القصة في أقطار أخرى من دول الخليج، بل على سبقه لفن المسرح في الكويت، وهو الفن الأكثر ازدهارا، لا يزال يتأسس ويكتشف طريقه عبر ثلاثة أجيال من الكتاب الذين حاولوا، أو حاول كل جيل بطريقته وحدود استطاعته أن يضيف شيئا، أو يجتهد في جانب من جوانب هذا الفن الموجز الصعب في نفس الوقت.

إننا في غنى عن الإفاضة في أمر أن يكون فن القصة القصيرة أسبق وجودا من الرواية، لقربه من الأشكال التراثية المأثورة ما بين الحكاية والمقامة والخبر.. إلى آخره. ولكن القضية الجديرة بالعناية تتصل بصميم العنوان، ومن ثم صميم المنهج الذي قاد خطوات هذه الدراسة في شكل فصول متتابعة. إن الحراك ـ وهو مصطلح اجتماعي أو سسيولوجي كان الدافع المحرك لمواهب كتاب القصة القصيرة في الكويت عبر الأجيال الثلاثة التي انبسط الحديث عنها على فصول

هذا البحث، ذلك لأن فن القصة القصيرة ارتبط بدعوة التحديث للمجتمع، وارتبط بنداءات الإصلاح الاجتماعي، وازدهر في ضوء النزعة الواقعية في الفكر العربي عامة، والكتابة الأدبية خاصة، ومن شأن هذا كله أن يغري الكتاب أصحاب الموهبة بترصد الفروق بين الناس، والاختلاف بين الطبقات، وأوجه الصراع حين تتعارض المصالح والأطماع.

وإذا فليس من المبالغ أن أقول إن القصة القصيرة في الكويت ولدت حراكية، وحراكية استمرت، وإلى الآن وليس في هذا مبالغة لأن المجتمع الكويتي، بل الخليجي عامة، وحتى بعد نصف قرن من تفجر النفط لا يزال مجتمعا يتكون، ويتبدل، ويتكيف، بل يتكوت، ويتغرب، ويتأسلم في صراعات وتفاعلات تأخذ شكل المرحلة التي تسود فيها هنا أو هناك.. لهذا جاءت عناوين فصول هذه الدراسة محددة لنوازع الحراك ومظاهره، ما بين الأفراد، والبيئات، والجماعات في إطار المجتمع الواحد. فبعد تمهيد حاول أن يرسم المجال الواقعي المباشر لمجتمع الحراك في الكويت انقسمت مادة الدراسة في خمسة فصول تتابعت تحت العناوين التالية:

الفصل الأول: محور الحاضرة والبادية.

الفصل الثاني: محور الأصيل والبيسري والوافد.

الفصل الثالث: ما قبل النفط، وما بعد النفط.

الفصل الرابع: الحراك الجديد في الكتابة النسائية.

الفصل الخامس: الظواهر الفنية.

حاولت في هذه الفصول الخمسة أن استوعب ما استطعت، ودون إجمال يخل بالوضوح المطلوب في دراسة أدبية، ودون إطالة تفسد الصورة وتترهل بالبحث، حاولت أن ألمس أهم دوافع الحراك أولنقل عوامل تبادل المواقع بين الطبقات والفئات والجماعات ملتمسة الأسباب الجغرافية كالبادية والمدينة، والأسباب المتوارثة، كابن القبيلة في مقابل من لا ينتمي إلى قبيلة أو البيسري، والأسباب الاقتصادية الماثلة في تفجر الثروة النفطية وما ضخت في الشرايين الكويتية من دماء ومن قوة ومن فورة.

ثم أخيرا كانت الوقفة مع الإبداع النسوي في فصل خاص، وأرجو ألا ينظر إلى هذا الفصل على أنه نوع من الانحياز لجنس النساء أو الرغبة في معاكسة العرف العلمي الذي ينظر لظاهرة الإبداع في ضوء أنه لا فرق بين إبداع بقلم الرجل وآخر بقلم الأنثى، وإنما أردت أن أبرز إحدى محصلات هذه الدراسة، بل إحدى النتائج المهمة التي توصلت إليها، وهي أن الكتابة الشبابية بصفة خاصة تبدو أكثر حساسية تجاه هذه العلاقات والصراعات الاجتماعية التي سبقت الإشارة إليها.

إنني أحيي الجيل المؤسس من

كتاب القصة القصيرة في الكويت، أحيي جهد وإبداع شيخ القصاصين الكويتيين فهد الدويري ورعيله: فاضل خلف، وفرحان راشد الفرحان، وأحيي الجيل الأوسط الذي أعاد إعلان ازدهار هذا الفن وأمده بكثير من التنوع والعمق الثقافي، ولكنني أحيي بقوة كتابات الأدباء الجدد من الشابات والشبان الذين رأيت أن الاهتمام بنتاجهم يؤكد أصالة هذا البحث ويخرجه عن دائرة الترديد للأفكار والتقارير المرسومة المتداولة في مراجع أخرى، ويحفز إلى الاعتماد على القراءة للنصوص، للقصص مجردة من شهرة أو مجهولية كتابها.

ثم كانت خاتمة الفصول، هذا الفصل عن الظواهر الفنية، والتي تتداخل تلقائيا مع خاتمة البحث التي رصدت فيها أهم النتائج التي توصلت إليها، ويمكن إجمالها في الآتي:

أولا:

إن الجوانب الفنية هي الفارق الحقيقي بين إبداعات كتاب القصة في الكويت، وهذا الفارق الفني أقوى ظهورا من فارق الزمن، لسبب أشرنا إليه، وهو أن الواقعية والاهتمام بالقضايا الاجتماعية هي النغمة السائدة عند الكتاب جميعا في السابق والحالي.

ثانيا:

إن مفهوم الزمن في القصة القصيرة لدى كتابها في الكويت لم يكن في درجة عالية من الوضوح النظري، إذ كان حجم القصة هو المعيار الأكثر وضوحا والتزاما، ومن هنا تم التحايل على عنصر الزمن الممتد، بوسائل وتقنيات متعددة، كأن تبدأ القصة في مجلس من مجالس الحكي، أو أن تبدأ من نهايتها على سبيل الاستعادة والاسترجاع.

ثالثا:

كما أن حرص الكتاب الشباب بصفة خاصة على إبراز تناقضات الطبقات والأشخاص دفع بهم في حالات ليس قليلة إلى المبالغة في رسم الأخلاق والأجواء، فنجد الفارق في سلبيته أو عيوبه، كما نجد الحالم السابح في المثالية الذي قطع كل حبال الاتصال بالواقع، فهذا الجنوح إلى المبالغة قصد به إظهار المفارقة، والتمهيد للفجيعة أو خيبة الأمل.

رابعا:

وكذلك من منجزات الكتاب الجدد الاعتماد على أسلوب السيناريو، إذ تتكون القصة - على قصرها - من مشاهد ومقاطع قد تحمل أرقاما، أو فواصل، تميز كل مشهد، ولعل هذا من تأثير العرض التلفزيوني، ولكن أفاد فن القصة القصيرة، التي أصبحت بفضل تقنية السيناريو قصيرة جدا، مركزة، تفسح مجالا لخيال المتلقي يعمل فيه فكره وتتحرك فيه انفعالاته.

خامسا:

وفي كتابة الأدباء الشبان والشابات تبدو الكثافة الشعرية، مما يعني محاولة التراجع عن نزعة التصوير الواقعي وما يدفع إليه من غرق في التفاصيل الصغيرة. إن الكثافة الشعرية في الكتابة الجديدة ترتبط إلى حد بعيد بالنزعة الخاصة بتحقيق الذات وظهور الشخصية لدى الكاتب الجديد.

إن قصة تكتبها عالية شعيب، أو باسمة العنزي، أو علي المسعودي، عبر هذه التقنية الشعرية يمكن بكثير من السهولة لمن تدرب على قراءتهم أن يفطن إلى خصوصية التصوير بل خصوصية التجربة، في حين تتشابه كتابات الواقعيين إلى حد كبير، وقد تكون النزعة السريالية قاسما مشتركا بين أصحاب الشعرية، ومع هذا فإن لكل منهم بصمته المميزة.

سادسا:

وقد يجوز أن نأتي بملاحظة هنا وهي أن الإسراف في الواقعية والاهتمام بالتفاصيل، وقد عانى شيئا من التراجع، لم ينسحب من بين أساليب القص تماما، وإنما تحور أو عدل من موقفه في نمط فني يجد قبولا في مرحلتنا الراهنة، وهو القصة التسجيلية، أو الوثائقية في بعض الأحوال.

سابعا:

ونسجل للقصة القصيرة في الكويت أنها آثرت دائما وبشكل قطعي اللغة العربية الفصحى، فنادرا ما نجد عبارة أو كلمة تنتمي إلى عامية لهجة الخليج، قد يحدث هذا لإعطاء انطباع معين تجاه الموقف أو الشخصية، ولكن مع التزام بالسياق الفصيح، ومع حرص على سلامة اللغة بوجه عام. وهذا غير أن نجد في اللغة ضعفا أو خطأ نحويا أو لغويا، إذ يرجع هذا إلى ضعف ثقافة الكاتب وليس إلى رغبته في تجاوز السلامة اللغوية.

ثامنا:

وأخيرا حتى لا أصل إلى حد الإطالة، أقول إن الحرص على الاهتمام بظاهرة الحراك الاجتماعي لا يعني أن مواقف الكتاب تتشابه، فلا شك في أن الانتماء الاجتماعي للكاتب والثقافة، والقدوة الفنية، بل والسياسية، كلها تؤدي إلى مستويات من الاختلاف، وليس لنا أن نحكم بينهم بالصواب أو الخطأ، فهذا يجانب وظيفة الدراسة العلمية، كما أنه يرفض وصاية على الإبداع الذي نرى أن دوره أن يبقى حرا ينتمي إلى كاتبه وليس إلى دارسه.

وبعد

فهذه أهم النتائج التي توصلت الدراسة إليها، أرجو أن تكون إضافة متواضعة لجهود الذين سبقوني على مضمار القصة القصيرة، هذا الفن الذي عشقته، وحاولته، وشاركت فيه قدر الاستطاعة، فلعلي أردت أن أضيء جانبا من الممارسة العملية بشيء من الوعي التاريخي والنظري.



بقلم: دافيد فونتان.
ترجمة: د. أحمد منور / الجزائر

«إن قصص العالم لا حصر لها...!» ليس في الأحداث التي تقدمها فحسب، والتي تبدو متنوعة تنوعا لانهائيا، ولكنها تختلف أيضا في الأدوات التي تستعملها (كاللغة والصورة والإشارة)، وفي صيغ إبلاغها، وفي الأنواع الفنية أو غير الفنية التي تمر عبرها، من الرسوم على الحجر في فترة ما قبل التاريخ، إلى تسجيل الوقائع اليومية للتاريخ، ومن التمثيل الإيمائي إلى الحكاية، ومن التراجيديا إلى الأوبرا، فكيف يمكن أن يوضع في الاعتبار كل هذا التنوع، في حين أن حضور القصة شبه الدائم في كل مكان من الجغرافيا أو الثقافة متحديا للتحليل.

التحليل البنوي للقصة:

إن الإحصاء الأمبريقي (التجريبي) لكل الظواهر السردية، لو كان ممكنا، فإنه سيكون عقيما. إن على النظرية، لكي تحلل الوقائع الخاصة، أن تسبق تلك الوقائع، بوضعها فرضيات عن القوانين العامة التي تحكمها، ونماذج قابلة لأن يتأكد من صحتها، وبالموازاة مع ذلك، فإن النظرية الأدبية الناشئة، وبالتماثل في البنية مع اللسانيات، قد بدأت بتحديد مستويات الوصف في القصة، وبتقطيع وحدات موائمة في كل مستوى، من أجل إقامة «أبنية نمطية» (Des structures-types) للتسلسل.

وبواسطة هذا تأسس نحو للقصة، الذي يدعى أيضا «التحليل البنوي للقصة» مع مورفولوجيتها (أي الفواعل، والمقولات والوظائف، وتركيبها (أي العروض، والوتائر، وقواعد البناء).

علم السرديات، أو نظرية القص كنص:

في حين أن هذا النحو، وبشكل ينطوي على مفارقة، يركز على

المحتوى أو معنى القصة ـ الحوادث أو الفعل، بمعزل تقريبا عن وسيلة تعبيرها، ويمكن أن ينطبق هذا، فيما يبدو، سواء على الشريط المصور أو على الفيلم، برغم انتمائهما إلى نظامين سيميولوجيين غير الأدب. فكيف إذن يمكن تأسيس تحليل أدبي للقصة بالمعنى الحقيقي؟ إن جيرار جونات بتعريفه مع أرسطو للقصة باعتبارها الصيغة اللفظية لعرض الأحداث، في مقابل الصيغة الدرامية (أنظر الفصل ا) يعيد تركيز التحليل على الخطاب السردي في علاقته المزدوجة بالحوادث التي ينقلها، وبالحضور اللفظي الذي تقوم عليه (أي السرد). فالأمر صار منذ هذا الحين يتعلق بنحو محصور في الفعل ((Verbe، حيث أنه هو الذي يتحمل الحدث ((L'action في الجملة، ويؤسس لإمكانية القص: أي المقولات اللفظية للزمن والصيغ التي تخص العلاقات بين النص والأحداث، في حين أن تلك المتعلقة بالصوت (Lavoix فإنها تخص العلاقات بين النص والسرد.

١ ـ نحو القصة:

بفضل الطبيعة الأساسية للقصة، ألا وهي الطبيعة اللغوية، التي يهتم بها التحليل البنوي، فإن هناك علاقة تماثل عميقة بين الجملة والخطاب، ومن هذه الحقيقة فإن التحليل يعمم المقولات النحوية على امتداد كل القصة، التي تعبرها كجملة طويلة بالفعل والفاعل والمفعول به وشبه الجملة التابعة والمستقلة.

١ ـ التحليل العاملي أو مورفولوجية القصة:

إن الشخصيات في قصة ما، ليست هي ببساطة أشخاصا حقيقيين، أو نسخة منهم، حسب علاقة استعارة استبدالية.

إن الشخصيات تؤخذ داخل نظام النص، حسب علاقة مجازية للبنية المتبادلة، أي أنها ـ بتعبير آخر ـ لا توجد قبل النص كذوات مستقلة، تأتي لتنعكس فيه، ولكنها تأتي كنتيجة له، مشكلة نظاما ثانويا من التناظرات والتشابهات. وفي كتاب «فن الشعر» نجد أن أرسطو قد جعل الشخصيات تابعة: «إن المؤلفين أبعد ما يكونون عن محاكاة الأخلاق (Kes caracteres) بفضل شخصيات في حالة فعل، ولكنهم على العكس من ذلك يتصورون الأخلاق عبر الأفعال). وعليه فإنه يصبح في إمكاننا أن نضع علما للأنماط البنوية ((Des typologie structuresلا يحصى الشخصيات ولكنه يحصى الأدوار أو الوظائف الرئيسية التي تقوم بها في الحبكة.

الأدوار في المسرح وفي الحكاية:

إن الوظائف في الكوميديا الكلاسيكية سبق أن كان لها عدد من الأنماط الموصوفة، تعرف بواسطة علاقاتها المشتركة هي: الشباب الأول والمغفل، والخادمة

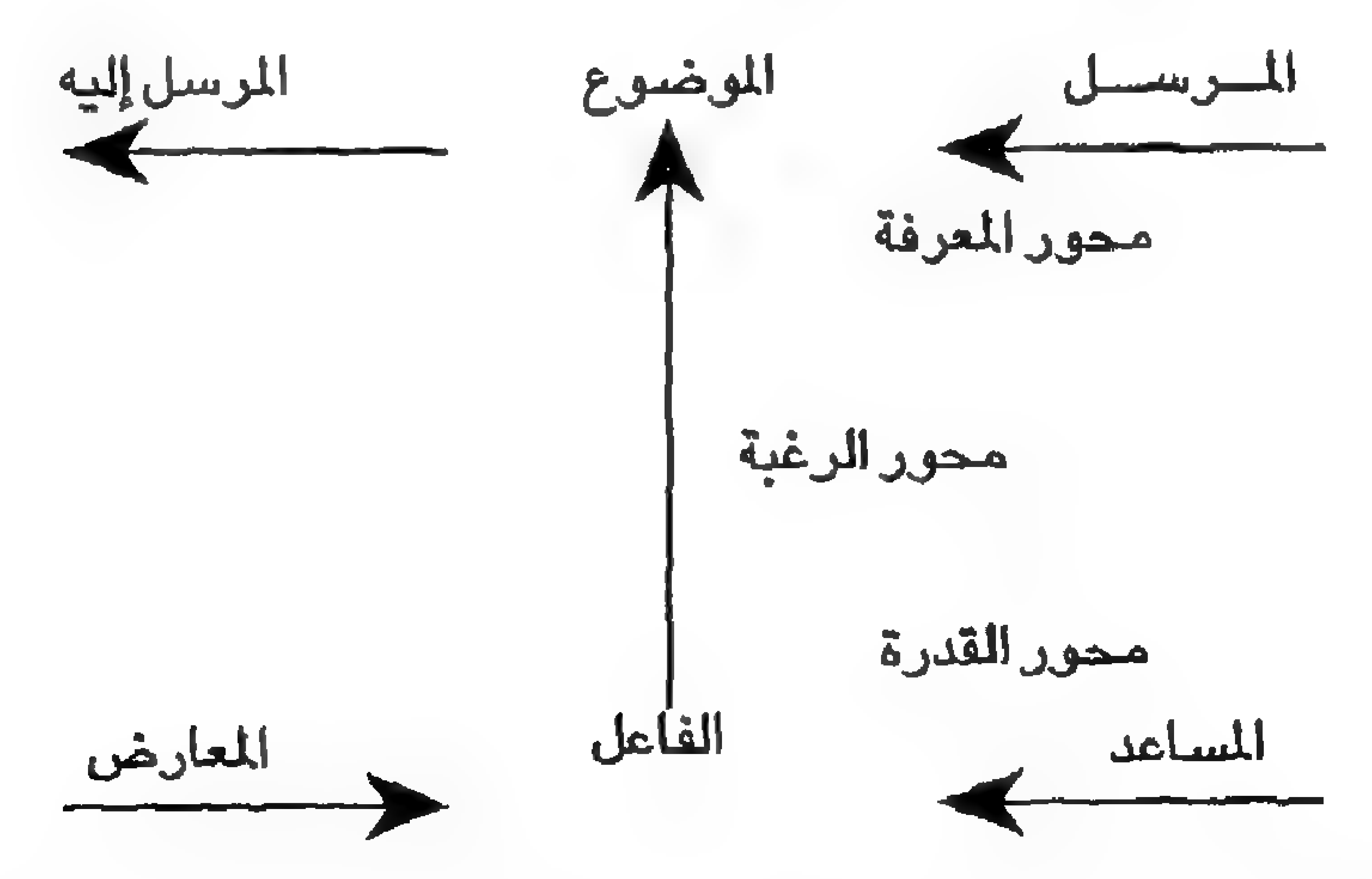
المتشيطنة، والتابع الحصيف، والأب النبيل، والزوج المخدوع.
وفي بحثه عن علم للأنماط مماثل لهذا، وضع فلادمير بروب (1895 - 1970)، انطلاقا من مائة حكاية من حكايات الجنيات في الفلكلور الروسي، قائمة من 31 «وظيفة»- أو أفعال ابتدائية (انظر ما سيأتي)- تتكرر كليا أو جزئيا في كل الحكايات: من ارتكاب العمل الأول السيىء، إلى الاصلاح النهائي للخطأ، مرورا بجملة من المراحل، منها ذهاب البطل، وصراعه مع مرتكب السيئة، إلى التعرف عليه، في مقابل البطل المزيف2.

في هذه البنية ذات النظام الثابت للحكاية، ليست الشخصيات - التي تعرف، سواء بأسمائها أو بأوصافها - شيئا آخر سوى أنها متغيرات، وعليه، ونظرا للمفهوم غير الثابت للشخصية، فإن بروب قد عوضه بمفهوم «دائرة الفعل» التي أحصى لها سبع شخصيات، تعرف بتجمع مجموعة من الأفعال، وهي: البطل، البطل المزيف، الأميرة)، المانح، المعتدي، المساعد.

النموذج العاملي، أو الجدوى المحدودة لعملية ترسيم ((Schematisation:

لقد استعار السيميائي «الجرداس كريماس» من اللساني «تينيار» المفهوم النحوي للفظة «العامل» ((Actan، لوصف من يقوم بالفعل أو من يقع عليه، معبرا بشكل أوضح عن القاعدة البنوية الأولى لمفهوم العلاقة، من أجل إعادة تنظيم وتعميم دوائر الفعل لدى بروب، في ترسيمة (أو خطاطة schema) تنطبق بكل دقة على تركيب الجملة.

فكل واحدة من هذه المقولات الستة



المبينة في هذا الجدول، الذي يسمى «النموذج العاملي»، هي عامل، أي وظيفة تركيبية خالصة، أو علاقة شكلية بسيطة، بلا أي محتوى كان،

ولا مسند إليه ((Predicat ضروري، على خلاف دائرة الفعل لدى بروب، فهذه الترسيمة ببساطة لا تتقاطع فيها إلا العلاقات الثلاث الحقيقية التي يفترض أنها تبنين معنى أي جملة (مفعول به، أو نعت، أو ظرف)، وتعين مسار أي قصة (رغبة، تواصل، قوة). إن الكل يستند بالنتيجة على فرضية متماسكة تختزل العلائق الإنسانية في ثلاثة أنماط، كما تختزل علاقة القصة بالحدث ((L'histoire في مطلب ((Une quete. ويمكن للفاعل أن يكون فردا أو جماعة، كما يمكن أيضا أن يكون كائنا حيا أو لا يكون حيا: مكانا مثلا «الربوة» التي تشكل عنوان الرواية الأولى لـ «جان جيبونو»، أو مفهوما تجريديا، مثل «الأمل» في أعمال «جورج برنانوس». وبالرغم من طابعه التبسيطي، فإن النموذج العاملي ينطوي على أهمية قصوى في الكشف عن ماهية الكائنات والأشياء التي تشكل علاقاتها عقدة القصة، وعن مواقعها على الصعيد نفسه. وبواسطة عملية «البسط» هذه تتكشف تحت الجمود الظاهر للفواعل (التي تحيل إلى صنف محتمل من الممثلين) الاستخلافات، والاحتياجات والرغبات المحققة، على هذا النحو تبين حكاية «القط ذو الحذاء الطويل» لـ «شارل بيرو»، الحضور شبه الدائم، السحري والخالي من الغرض للحيوان الصغير، الذي هو في الوقت نفسه الفاعل، أي سيد اللعبة المفترض3، وهو في الوقت ذاته، المساعد الداهية الذي له رغبة في أن يساعد، عن طريق تعويض المال والنبالة (فاعل - موضوع) سيده المسكين (المرسل إليه العاطل عن الفعل

Passif) الذي لم يرث شيئا غيره (أي القط). ولا يعطي تنكر الذئب في حكاية «القبعة الصغيرة الحمراء» قشعريرة لذيذة للأطفال إلا أنه يقوم بعملية تشويشية ضخمة بين المعارض والمرسل إليه.

٢.١ - الوظائف والمقاطع، أو تركيب القصة:

إن تركيب القصة يعرف بالنسبة لهذا التحصيل الشامل للنظام التجريدي للأدوار، على أنه الدراسة المفصلة والمتواصلة للوحدات السردية الدنيا، وترتيبها التدريجي في شكل تندرج ضمنه. وهناك نوع من الإجماع على استعمال اسم وصيغة لتعيين النواة السردية ((L'atome narrative، ولكن لا يوجد إجماع دائما على امتدادها، فالوظيفة عند بروب هي «فعل إحدى الشخصيات من ناحية المعنى أثناء سريان العقدة»، أي الفعل الثابت من حكاية إلى أخرى في مدونته.

تودوروف والبناء الدقيق للقصة:

أما تودوروف الذي يتبع بدقة التشابه الموجود بين القصة والجملة، فهو يميز على مستوى أدنى، نمطين رئيسيين من الوظائف، إذ أنها تشكل العناصر المكونة للجمل السردية التي تعين التمفصلات المنطقية للقصة4،

وهي:

- الفواعل التي لها، بالإضافة إلى وظيفتها التركيبية، وظيفة أخرى مرجعية referentielle، حيث تعين هيئات حضور فردية Des instances individuelles، لها وجود في المكان والزمان، مثل أسماء الأعلام (المركيز دي كاربا) والأسماء الموصوفة في اللغة (القط).

- أنواع المسند إليه، Les predicats التي هي إما جامدة عندما لا تغير الوضع، مثل الصفة في اللغة، كقولنا: (الطحان فقير)، وإما دينامية، عندما تغير الوضع، مثل الأفعال كقولنا: «القط يقدم الصيد للملك».

على هذا النحو الذي تتكون منه الجمل السردية، أي الفواعل والمسندات، تتشكل حلقات منتظمة يطلق عليها اسم «المقاطع» أو «الوتائر» Sequences.

والوتيرة الكاملة بالنسبة لتودوروف تتضمن خمس جمل، حيث أنها تصف المرور من حالة مستقرة (1) إلى حالة أخرى (5)، مرورا بتدخل قوة مسببة للاضطراب (2) إلى وضعية غير مستقرة (3)، إلى إعادة الأمور إلى نصابها من قبل قوة معارضة (4)، ونادرا ما تنحصر قصة من القصص في وتيرة واحدة، خاصة على نحو بسيط كهذا، بل على العكس، فإن النص، وهو الوحدة السردية الأساس والأولى في الوقت نفسه (حيث أنه يشكل نقطة الانطلاق لهذا التقسيم) إنما هو على العموم نتاج اتصال (Agencement) عدة وتائر، حسب ثلاث طرائق من التجميع الرئيسية، التي يمكن لها بدورها أن تتآلف فيما بينها.

- التضمين: L'enchassement القصة متضمنة في أخرى، معناها أن جملة من الوتيرة الرئيسية تفتح هي نفسها وتيرة جديدة: شخصية تروي حدثا من أجل شرح الوضعية القائمة، فتحاول أن تفهم شخصية أخرى ما تريده، أو تؤجل حدثا: تحكي شهرزاد، راوية مواقف ألف ليلة وليلة، كل ليلة أحداثا للملك، من أجل أن تؤجل موتها هي نفسها.

- التواتر: (L'enchainements) إن المقاطع أو الوتائر تتوالى بكيفية خطية دون أن تتراكب على بعضها بعضا، ويتحدث الشكلاني الروسي شكلوفسكي عما يسميه التداخل (L'enfilage) عندما يمر البطل الواحد بعدة مغامرات متنوعة، فتكون هناك حلقات بقدر تلك المغامرات، وبناء بنفس القدر من السطوح (Construction en Paliers)، عندما تكرر الوتائر المتلاحقة نفس البناء، وعلى هذا النحو نجد قصة تولستوي «ثلاث وفيات» تضع بشكل متواز وفاة سيدة، ووفاة سائسها، ووفاة الشجرة التي تقطع ليصنع لها منها صليب5.

- التشابك أو التناوب: L'entre-lacement ou l'alternance وهو جعل الجمل السردية تتلاحق، تارة جملة من الوتيرة الأولى، وتارة جملة من الثانية، وتحدث هذه الطريقة المألوفة في الرواية تأثيرا من نوع التوافق الزمني Simultaneite، وفي بعض الأحيان من نوع التقابل Contrepoint

الموسيقى. إن تناوب أحداث قصة «سيسيل دي فولانج» وأحداث قصة «رئيسة تورفال» في رواية العلاقة الخطرة» لـ «لاكلوا» تقابل على هذا النحو بين سنين للمرأة، وبين استراتيجيتي الإغراء اللتين تبنتهما «فللون» ووضعتهما موضع التنفيذ.

بريمون: نمطية الوتائر (وتفرعات) Bifurcation القصة.

وضع «كلود بريمون»، أثناء بحثه من أجل تبيان «منطق الاحتمالات السردية» 6، نظاما تركيبا بديلا عن السلوكات الإنسانية، يسعى إلى وضع علامات مميزة في كامل حقل السرد، فالوتيرة حسب رأيه تتضمن وظائف ثلاثة (التوقع، المرور نحو الفعل، الانتهاء)، وهو ما يتفق تماما وسريان سيرورة تحتمل الانقسام إلى وتائر أكثر تفصيلا. والوتائر تنقسم إلى صنفين كبيرين هما التحسنات Les ameliorations والتدهورات Les degradations، التي تتبع «أفق» الأدوار المتضمنة في الفعل: فالنوع الأول الذي يخص البطل يهيمن على القصة، إلا أن تدهورا بالنسبة إليه يمكن أن يشكل أيضا تحسنا لمنافسه (تحول الغولة إلى أسد يخيف القط)، وهناك بعض القصص التي تتكون من عملية «تجميع Accolement» للوتائر تضع دورين في حالة مواجهة، دون أن تعطي «الأفضلية» لواحد منهما.

وبتعريف كلود بريمون للقصة على أنها (تتابع أحداث ذات اهتمام إنساني ضمن وحدة عمل واحدة» يكون صاحب فكرة أصيلة في تشديده على مسألة / احتمالية Con-tingence لهذا التتابع، فعن كل لحظة من لحظات القصة أو ما يقارب ذلك، تأتي إلى تفرعات تدفع بكل الباقي: بين إتمام مهمة وتأجيلها، وبين تنفيذ عقد وخرقه، وبين اعتداء وصلح، إلخ.. فانطلاقا من هنا، يمكن للتحليل أن يرسم كل شبكة الاختيارات البديلة المتاحة، وتبيان الحرية الأساسية للقصة، التي هي مثل الحياة تتشكل من مشاريع موجهة بكل حرية، لتنتهي إلى النجاح أو الاخفاق، ونظرية للقصة مثل هذه تقوم في نهاية الأمر على أنتروبولوجيا، أي على تصور شمولي للإنسان، حيث أن أسماء هذه الوتائر ذاتها (العقد - المهمة - الخطأ، الشرك) تصف سلوكات إنسانية أساسية مستقلة عن أي نشاط سردي. فهذه النمطية، التي هي في الوقت نفسه مفصلة وصارمة، هي بالخصوص فعالة لتحليل قصص «ذات مطلب شديد الأخلاقية» مثل الحكايات السحرية.

الوظائف، والمؤشرات حسب بارت، أو فقرات القصة:

يسمي بارت «وظيفة» كل حلقة (Segment) سردية، مهما كان حجمها وهي التي لا تكتمل إلا بغيرها ضمن تسلسل القصة، بالمعنى الرياضي تقريبا، حيث تشترك كل وظيفة مع عنصرين. ويميز في القصة صنفين كبيرين من الوظائف، على حسب مكان الرابط الذي يكون موجودا، إما في المستوى نفسه (أي مستوى التركيب السردي)، وإما في مستوى أعلى (أي مستوى الفواعل، أو

مستوى القصة في مجملها) الأولى هي الوظائف بمعناها الكامل، والثانية هي المؤشرات 7Les indices.

فوظيفة ما، تحيل إذن على وظيفة أخرى «تشبعها»، هكذا في «قلب بسيط» وهي واحدة من «ثلاث حكايات» التي كتبها فلوبير، نجد أن مجيء الببغاء - العديم المعنى في الظاهر - إلى المنزل حيث تعمل «فيليسيتي» خادمة، يحيل عبر كامل فضاء القصة إلى تعلقها الشديد به، ووضعه في صميم حياتها، إلى درجة إقدامها على تحنيطه. أما المؤشر، الذي هو على العكس، لا علاقة له بحادث مفرد، فإنه يحيل على «مفهوم مسهب بشكل ما، ولكنه ضروري على أية حال لمغزى القصة»، كتحديد لأخلاق الشخصيات، أو تدقيق للحيز المكاني أو الزماني، أو مفهوم متعلق بالطقس.

هذا التمييز يسمح بالقيام بتصنيف أولي للقصص، دون حكم مسبق يتعلق بنوعيتها، من الحكاية الشعبية حيث يهيمن بشدة تواتر الوظائف، إلى الرواية السيكولوجية حيث تكثر المؤشرات. إن دور بعض الوظائف هي من الأهمية بحيث أننا لو حاولنا حذفها لتحولت القصة بأكملها عن مجراها. هذه البدائل التي أولاها «بريمون» أيضا اهتماما، هذه «اللحظات الخطرة للقصة»، يطلق عليها «بارت» اسم الوظائف الأساسية Kes fonctions cardinales أو النوى ((Noyaux، وفيها ينزع التواتر إلى أن يفرض بقوة على التتابع الزمني ترتيبا سببيا (Un or-dre causal)، أو تسلسلا منطقيا، يعزز به كل ثقل القصة. وبالنسبة للنوى التي تحدد الترتيب الصارم للحكاية، فإن كل الوحدات الأخرى (الوظائف والمؤشرات)، ليست من بعض الوجوه إلا زوائد. ويسمي بارت الوظائف الأخرى التي توجد بين تلك التي تشكل «مفاصل القصة»، وتملأ فضاءها، وتعطي لها هيئتها، يسميها «المذيبات» 8Des catalyses.

إن ما يسمى بـ «كماليات» القصة ((Les Luxes، هي التي تذيب الفعل، لالتصاقها الدائم بالنواة، وتجعله ينتظر القارئ، وتبعث اهتمامه من جديد أو تجعله مستمرا في سريانه.

وتنقسم المؤشرات بدورها إلى تصنيفين فرعيين Sous-classes هما: المؤشرات بمعناها الدقيق، من جهة، التي تحيل ضمنيا على طبع، أو إحساس، أو جو، أو أيديولوجيا، وتفترض نشاطا تفكيكيا للشيفرة Dechiffrement، والمعلومات (Les in-formations) من جهة أخرى، التي تعرف وتضع في الزمان والمكان، وهي تهدف بالأساس إلى إرساء القصة في المرجع ((Le referent.

وبالطبع، فإن معظم وحدات القصص مختلطة، ولها عدة وظائف في الوقت نفسه، هكذا في رواية الجوسسة «كولدينفنكر» ((Coldenfinger التي يحلل بارت الصفحات الأولى منها، عندما يشرب «جيمس بوند» كوب ويسكي في بهو بالمطار، فإن في هذا «تذويبا مرتبطا

بالوظيفة الأساسية التي هي انتظار طائرته، وهو بجو معين من حداثة الرفاهية والاسترخاء.

بعد هذا، وفي الدراسة التي تحمل عنوان (S/Z)، التي خصصها لقصة «سارازين» لبالزاك، ابتعد بارت عن التحليل البنوي الذي يبين كيف صنعت القصص، ليفضل عليه التحليل النصي الذي يبين كيف يفكك Strates نصا مفردا إلى نثار من المعنى الموحي، حسب شيفرات تفتحه على نصوص أخرى في التاريخ وفي الاجتماع. إن هذا التحليل الدقيق يبدأ بتقطيع النص المختار إلى وحدات قراءة (Lexies) (من اللفظة إلى الفكرة)، ومراقبة المعنى، أو الإنتاج الجمعي للمعنى، خطوة خطوة.

٢ ـ المقولات السردية للنص:

لنتذكر هنا، كي نبدأ، أن المنظور الذي نضع فيه أنفسنا هنا ـ وهو منظور جيرار جونات في «خطاب القصة»9 ـ يرتكز على اعتبار القصة كـ «خطاب سردي» بدون وحدة تلفظ، وبلا خطاب، وبدون قصة محددة كأحداث متلاحقة، وبلا سردية، في حين أنه عندما يتعلق الأمر بقصة الخيال (Le recit de fiction) فإن الخطاب السردي هو الوحيد القابل للبحث، حيث أن القصة التي يرويها لا يمكن ـ بحكم طبيعتها ـ أن يعاد تشكيلها من جديد بواسطة مصادر أخرى. ولأن فعلها اللفظي نفسه ـ السرد ـ ليس إلا إيهاما بالفعل. فمن الضروري إذن أن يدرس هذان الصعيدان عبره ومن خلاله، من أجل تصور أكثر وضوحا للظاهرة السردية، من الناحية الزمنية وصيغ العرض من جهة، ومن ناحية الصوت السارد من جهة أخرى.

٢ ـ ١ ـ زمن القصة مقابل زمن الحدث:

بالطبع، فإن النص السردي قبل كل شيء ليس إلا فضاء من العلاقات المكتوبة، والقراءة وحدها هي التي تعطي له زمنا مجازيا. وعليه، فإن زمن القصة ليس إلا زمنا مستعارا، إلا أن زمن عالم العرض (La diegese) وزمن النص المستعار يقيمان بينهما علاقات معقدة تذيب زمنية القص، وهي:

ـ علاقات الترتيب (d'ordre) التي تنتج عن عدم التوافق بين تتابع الأحداث في الزمن التاريخي وموقع الأحداث في القصة.

ـ علاقات المدة (Duree)، التي لا تتعلق إلا بتنوع السرعة النسبية للقصة فحسب، وذلك في غياب مقياس موضوعي لزمن القصة (وحتى لزمن القراءة).

ـ علاقات التواتر (Frequence) التي تعين علاقات التكرار بين القصة والزمن التاريخي.

علاقات الترتيب:

نمطان من اللاتوافقات الزمنية: اللواحق والسوابق.

انطلاقا من التوافق الدقيق بين ترتيب الأحداث تاريخيا، وترتيبها في القصة، عندما تروى الأحداث في الترتيب الدقيق لظهورها (انظر القط

ذو الحذاء الطويل) فإننا نجد نوعين من عدم التوافق الزمني الممكنة، أي اللاتوافقات (المفارقات) Les anachronies10، وهي:

- **الاسترجاعات** -Les retrospec tions، أو بتعبير أقل سيكولوجية: اللواحق Les analepses، وذلك عندما يروى فيما بعد، ما كان قد حدث سابقا. (مثل الفلاش باك في السينما).

- **الاستباقات** Les anticipations، أو السوابق Les prolepses، وذلك عندما يروى من قبل ما سيحدث لاحقا.

ويقال عن اللواحق والسوابق بأنها خارجية، عندما تروي أحداثا تقع خارج الحدود الزمانية للقصة الرئيسية، وبالعكس من ذلك فإن اللاتوافقات تكون داخلية عندما تكون الأحداث المروية واقعة داخل حدودها.

إن هذا التصنيف لهو الأغنى من حيث التمييز، نظرا لمخاطر التداخل مع القصة الرئيسية. وبالفعل فإن اللاتوافقات الداخلية -Homodiege tiques تعني تلك التي تقع على خط فعل القصة الرئيسية نفسها، دون إعطاء أية تدقيقات ملحقة عن إحدى الشخصيات، مثلا يمكن أن تكرر أو تكمل هذه القصة، وتنظم اللواحق التكرارية أو التذكيرية الأعمال الأدبية من الناحية الهندسية، فهي عند بروست مثلا تجعل انسياب الزمن محسوسا بتجميع التأويلات والكشوف عن الحدث الواحد، فنظرة «جيلبيرت» وإشارتها التذكيرية في منحدر «تانسونفيل» لا تعنيان الاحتقار ولكن الرغبة الجنسية، ولا يعلم البطل بذلك، مثله مثل القارئ، إلا حوالي خمسة عشر عاما، وبعد ثلاثة آلاف صفحة تقريبا بعد ذلك.

أما فيما يخص السوابق التكرارية، فلها تارة وظيفة إعلانية: (d'annonce) عندما تكون شارحة، وتقحم بعبارة من مثل «سنرى فيما بعد» ولها تارة أخرى وظيفة طعم (d'amorce) عندما تكون متضمنة، ولا يمكن التعرف عليها إلا عن طريق الاسترجاع -Retro spectivement، إذ يمكن للمؤلف أيضا، بلعبه على انتظار القارئ وعلى فطنته، أن يرتب طعوما مزيفة أو «خدعا» في القصة، مثل الفرضيات المزيفة التي بنيت على حقيقة أن آل «لأنتي» في قصة «سارازين لبلزاك يتحدثون خمس لغات 11. «فهل كانوا بوهيميين (غجرا)؟» «أم كانوا قراصنة»؟ وإنما هم أهل نجمة أوبرا عالمية أثرياء، كما سيكتشف القارئ فيما بعد.

الاضطرابات القصوى للترتيب الزمني:

يمكن للواحق والسوابق، ليس فحسب أن يتآلفا، ولكن أن يتشابكا في ذكريات السبق، -Souvenirs d'an ticipation وفي التذكرات المسبقة Les rappels anticipes، بل حتى في قلب الترتيب اللاتوافقي في الزمنية المتطورة لقصة «بروست»، فبواسطة شكل سردي أطلق عليه جيرار جونات اسم «معيات» des syllepses

(ومعناها: في الوقت نفسه)، يسمح بالأخذ في وقت واحد لعدد من الأزمنة، دون الأخذ في الاعتبار للترتيب. إن كامل نهاية «من جهة بيت سوان12 Du cote de chez Swan جاءت مبنية على التقابل المكاني، والمناخي، والجغرافي لترهات «من جهة غير مانت» و«من جهة ميزيكليز».

علاقات المدة:

انطلاقا من فرضية نظرية عن قصة لها سرعة ثابتة (Isochrone)، وانطلاقا من التساوي المتعارف عليه خاصة للوقت المستعار للقصة (الذي يحسب بالصفحة)، وللزمن التاريخي في المشاهد الحوارية، فإنه من الممكن تمييز الأنماط الكبرى لـ السرعات الثابتة اللامتوافقة Les Anisochro-

nies، أو تأثيرات إيقاع القصة التي تحدد الحركات بالمعنى الموسيقي للوقت السردي Tompo narratif. وبمقارنة المدد المتتالية للزمن التاريخي (ز.ت) وزمن القصة (ز.ق)، فإننا نحصل على أربعة أشكال تتراوح بين البطء المطلق والسرعة المطلقة:

- **الوقفة الوصفية**: La pause de-

scriptive (ز.ق = لاشيء و ز.ت =0)، إن مدة الزمن التاريخي تكون متوقفة، أثناء وصف يقوم به الراوي بشكل مباشر، من أجل إعلام القارئ. إن الوقفة الوصفية بمعناها الحرفي توجد خارج العمل، مثل ما هو الشأن في القانون الوصفي البلزاكي، هكذا في الوصف الشهير لنزل «فوكي» الذي تفتتح به رواية «الأب غوريو»، إنه يلعب دور مشهد العرض في تراجيديا كلاسيكية.

وفي مقابل هذا القانون الثابت، يوجد هناك حل يتمثل في إدماج الوصف في القصة، دون تسجيل توقف، بتبئيره في إدراك وفي أفكار إحدى الشخصيات (كنزهة فريدريك وروزانيت في غابة فونتان بلو، في رواية التربية العاطفية)13.

- **المشهد**: La scene (ز.ق = ز.ت)، وهي تحقق حسب التقليد المعروف مساواة المدة بين القصة والتاريخ، خاصة في تلك المشاهد الحوارية، حتى وإن كانت المدة التاريخية يمكن أن تكون دائما مجزأة إلى مالا نهاية في أفكار الشخصيات وذكرياتها، وفي تعاليق الراوي.

- **الـ (قصة) خلاصة**: Le (recit)

sommaire وذلك بالرجوع إلى الكلمة الإنكليزية، وهي: تلخيص Summary (ز.ق (ز.ت) بعض الأيام، أو بعض الشهور، بل وحتى بعض الأعوام، من حياة إحدى الشخصيات، بلا تفاصيل ولا حوار، في بعض الصفحات أو بعض الفقرات، بل وحتى في جملة واحدة، لغرض إعلامي. إن هذا الشكل من الاختصار المتداول بكثرة في الرواية الكلاسيكية، يشكل في الغالب الأعم مرحلة انتقال غير درامية بين مشاهد ذات طابع درامي شديد الكثافة تتركز حوله القصة، أو هي لاحقة تسمح بتموضع شخصية عند دخولها المشهد.

- **الإضمار**: L'ellipse (ز.ق =0، ز.ت

= لاشيء) وهو حرفيا صمت النص عن مدة ذات معنى من زمن مضى، فعلى حسب ما إذا كانت هذه المدة محددة أو غير محددة يكون الإضمار ظاهرا أو ضمنيا، بحيث يكون على عاتق القارئ استنتاجه من النص.

علاقات التواتر:

إن تكرار حدث ليس أبدا إلا من قبيل الكلام، إذ ليس هناك حدث مشابه تماما لحدث آخر، وينطبق هذا أيضا على جملة من الملفوظات «المتطابقة»، التي تختلف دائما في الأساس، حتى ولو اقتصر الأمر على موقعها في الخطاب فحسب، وبناء على هذه الفرضية فإن هناك أربع علاقات من علاقات التواتر (التكرار) تكون ممكنة، وهي:

- أن نحكي مرة واحدة ما حدث مرة واحدة (ق ا / ت ا)، مثال ذلك: «ذات يوم، عاد» «أزورا» من نزهة وهو في غاية الغضب، وقد راح يصدر إشارات تعجب كبيرة «من قصة زاد يك أو القدر لفولتير)، وبسبب الأحادية المزدوجة للملفوظ السردي والحدث المسرود، فإن جونات يطلق على هذا الشكل السردي المتداول اسم القصة الأحادية Recit Singulatif.

- أن نحكي ن من المرات ما حدث ن من المرات (ق ن / ت ن)، وهذا الشكل من القصة ليس إلا امتدادا للشكل السابق، أي سلسلة من الملفوظات الأحادية تتفق وسلسلة من الأحداث المتشابهة، وبعدد متساو. وبالإحالة على الصورة البيانية في البلاغة التي تدعى «التكرار» L'anaphore، وتتمثل في تكرار ذات اللفظة في بداية عدد من الجمل، ويسمى هذا النوع بالقصة الأحادية، التكرارية.

- أن نحكي مرة واحدة ما حدث - أن تحكي القصة ن من المرات ما حدث مرة واحدة (ق.ن / ت.ا)، ويعتمد فيها على لعبة الإعلانات والتذكرات، مثلها مثل تنوع وجهات النظر حول الحدث الواحد، وهو ما يصنع القصة التكرارية Recit Repetitif، هكذا راحت رؤية «ستيفن» لأمة وهي على فراش (في رواية بوكسين لجويس) ترتبط في أحلامه برائحة خشب الورد، وبالرماد الندي، وعلى هذا النحو تروح هذه الرؤية تعاود ستيفن طوال الرواية عن طريق لواحق الذاكرة، وبشكل حي أقوى من الأحاسيس. ن من المرات، (ق ا / ت ن)، مثال ذلك: «كانت له محادثات في كل يوم من الملك ومع «أستارتي»، زوجته المهيبة (قصة زاديك أو القدر). فعن طريق معية زمنية، يؤلف الملفوظ بين سلسلة من الأحداث، بتجريدها من اختلافاتها، وبالرجوع إلى الأشكال المتداولة في النحو Frequen-tative، التي يقال لها أيضا التكرارية Iteratives (مثل صيغة L'imparfait في اللغة الفرنسية، والنهايات المتخصصة في اللاتينية) فإن جونات يسمي هذا الشكل بالقصة التكرارية Iteratif والقصة التكرارية هي من الناحية الكلاسيكية في خدمة القصر الأحادية، بحيث تشكل عمقها، تماما مثل ما تشكل الخلاصة الانتقال بين

المشاهد حيث يجري الفعل الدرامي، علما أن الخلاصة، من جهة أخرى، إنما هي تكرارية في الغالب، كما أن المشهد هو في العادة أحادي.

إلا أن جونات، مع هذا، يبين كيف أن «التكرار» يهيمن هيمنة في كامل بداية «البحث عن الزمن الضائع» على «الأحادي»، حتى في المشاهد بالتحديد، فهناك حوارات كاملة قد أعطيت على أنها جرت عدة مرات، مع تجاهل تام لاحتمالات التكرار الإنسانية، وبعثرة في الوقت نفسه لجملة من الإشارات الأحادية التي تنتهي بتشويش التحديد الزماني، وبهذا، فإن القصة لم تعد حقا تكرارية، ولا هي أحادية، ولكنها تكرارية مزيفة psendo-iteratif.

الهوامش:

1) Roland Barthes (Introduction a l"analyse structurale du recit) communication n8(1966)

2) Vadimir propp "Marphologiie du conte" (1928), Le Seuil. "Poimts Essais" 1970.

3) لنتذكر هنا العنوان الكامل للحكاية occulte الذي تناقلته التقاليد وهو: السيد القط، أو القط ذو الحذاء الطويل».

4) Tzvetan todorov "Poetique" Le Seuil "Points Essais" 1973.pp 77-91.

5) Victor Chklovskki "La construction de la nouvelle et du roman"Theorie de l litterature "Le seuil 1965. pp 170-196.

6) Titre d'un article paru dans "Communication" n8,1966. Le Seuil "Points Essaies 1981. Voir aussi logique du recit Le seuil "Poetique" 1973.

7) Roland Barthes "introduction a l" analyse structurale des recits "Communiication n 8 (1966) Le Seuil. "points Essais" 1981.

8) من الكلمة الإغريقية Katalueun ، بمعنى أذاب أو ميع.

9) هذا الجزء يستلهم بتوسع تلك الدراسة الأساسية، مخففا في الوقت نفسه Publie dans Igures III.Le Seuil, "Poetique" 1972. من تركيزها المقصود على عمل «بروست».

10) أخذت هذه اللفظة، وكذا الألفاظ اللاحقة من الفعل الإغريقي "Lambano" بمعنى «أخذ» ومن السابقة Ana التي تعني: إلى الوراء، أو إلى الأمام، أو في الوقت نفسه.

11) Roland Barthes S/Z (1970) Le Seuil "Points Essais" 1976,p39.

12) لمارسال بروست (المترجم).

13) لفلوبير (المترجم).

* من الفصل الثاني من كتاب «دافيد فونتان» الموسوم بـ «الشعرية: مدخل إلى الأشكال الأدبية «الصادر عن مطبوعات «ناتان» باريس 1999.

تقنيات السرد ودلالاتها في قصص

محمد محيي الدين مينو

أحمد عزيز الحسين
الإمارات العربية المتحدة

إضاءة نقدية

ولج القاص محمد محيي الدين مينو(1) فضاء القصة السورية القصيرة منذ أواخر السبعينات وأوائل الثمانينات، بعد أن شبع عمرا من التجول في أحياء (حمص) العتيقة، وأرضى حواسه النهمة باكتشاف خبايا أزقتها الحافلة بالموبقات والأسرار، وشاهد بأم عينه صورا مخزية من الجشع والبؤس، وشهد تهالك شخصياته على الجنس والحياة وانقسامها بين النظرية والممارسة.

وتعكس مجموعته القصصية الأولى (الدائرة 1981) مدى إخلاصه للقصة القصيرة الإيديولوجية التي ينكمش فيها التشخيص، ويتراجع التخييل مفسحا المجال للفكرة، كي تهيمن على الشخصية، وتجعلها قناعا رمزيا، يفتقر إلى الوجود النصي المسوغ. وقصة الفكرة التي كتبها القاص مينو وسواه من القاصين في أواخر السبعينات تعطي تصورا واضحا عن الحيوية الهائلة التي تبوأتها الأفكار في ذلك العقد الموار من تاريخ الأدب والثقافة في سورية، هذا العقد الذي شهد مجموعة من المعارك الثقافية الساخنة بين أجنحة البرجوازية المتوسطة التي كانت تتصارع على المستويين الفكري والسياسي.

وخلال عقدي الثمانينات والتسعينات حصد القاص مينو مجموعة من الجوائز الأدبية المهمة، أهلته لأن يكون أحد ممثلي القصة القصيرة الجديدة في سورية، وقد تكللت هذه المرحلة بصدور مجموعته القصصية الثانية (أوراق عبد الجبار الفارس الخاسرة) عن اتحاد الكتاب العرب في سورية عام 1999، وهذه المجموعة تضم ثماني قصص قصيرة ألحق الكاتب بها أربع قصص قصيرة جدا، هي في مجملها نخبة مما كتبه بين عامي 1990، و1999، وهي ما سنتناوله في هذه المقالة، وذلك من خلال مقاربة تقنيات السرد القصصي بوصفها آلية لتكوّن النص وتشكيل مبناه الحكائي وبناء دلالته.

أولا - بنية المفارقة

تبنى قصة (حمارة المختار

البيضاء) على المفارقة، وتحقق ما قاله أفلاطون في كتابه (الجمهورية) على لسان سقراط من أن المفارقة «طريقة ناعمة هادئة في خداع الآخرين» (2) ، كما تنهض على ادعاء المختار ما ليس له، وتهجو تظاهره بالفضيلة وتمسكه بأهداف الدين وميله إلى استعمال اللغة بشكل مخادع بحيث تغدو اللغة لديه صيغة بلاغية مفرغة من دلالتها.

وتتسم شخصية هذا المختار بالمفارقة بين منطوقها اللغوي وسلوكها العملي، فتبدو ادعاءاتها متنافرة مع السياق الحياتي الذي تتحرك فيه. والقصة لا تكشف ما إذا كان شيخ القرية عالما بنفاق المختار وخداعه للناس، ولا تتعرض بالهجاء لرجل الدين أو رئيس البلدية أو حلاق القرية إلا أنها تضع منطوقات هذه الشخصيات اللغوية في سياقات، يشتم منها حماسها الأعمى وغفلتها الفادحة وانفعالها الشديد.. مما يدفع القارئ إلى التساؤل عن المسوغ الذي يدفع هذه البطانة دون غيرها إلى تصديق المختار والدفاع عن شرفه المنتهك، وهذه المفارقة ليست لفظية فحسب، وإنما هي أيضا مفارقة موقف، وفي هذا النوع من المفارقة لابد من وجود ضحية لصانع المفارقة، فمن هي الضحية في هذه القصة القصيرة؟

إنها بلاشك أهل البلدة الذين تبنّوا منذ بداية القصة موقف المختار وبطانته الوضيعة، وظلوا على ذلك حتى بعد أن عرفوا أن الزانية التي أججت غضب المختار هي حمارته البيضاء لا امرأته ولا إحدى بناته، ولهذا ليس مصادفة أن يكون أهبل القرية (عيداوي) هو العاقل الوحيد الذي تجرأ على اتخاذ الموقف المناسب مما جرى، فيبصق على أهل القرية ومختارها وحلاقها، ولعن رئيس البلدية وأباه، وفي النهاية يستحق عيداوي النجاة من طوفان الدم الذي أغرق القرية وأهلها، لأنهم تورطوا جميعهم في حالة الخداع والنفاق والمراءاة والخروج على القيم الأخلاقية الريفية الأصيلة.

هكذا تنتهي القصة بدمار المخادع والضحية معا، ويبقى عيداوي أهبل القرية أو ضميرها الهاجع حيا. والسؤال هنا: لم استحق عيداوي وحده النجاة من طوفان الدم مع أنه متورط في الإثم وارتكاب المحرمات كغيرة من أهل القرية؟ أتكون نجاته من الطوفان مكافأة له على (وعيه) وتخلفه عن القطيع؟ وكيف نفسر عندئذ ارتكابه الكبيرة في زريبة المختار؟ ولم أغرق طوفان الدم مختار القرية ورجاله، وأغرق معهم أهل القرية كلها مع أنهم لم يكونوا واعين بحقيقه ما يجري، بل كانوا ضحية المختار نفسه وبطانته الفاسدة؟ ثمة أسئلة متعددة تراودنا، ولكنها تبقى بلا أجوبة شافية، لأن الشريط اللغوي القصير للقصة القصيرة لا يسمح للكاتب بالإجابة عنها.

يشي اسم المكان في القصة - وهو (خربة النمل) - بالمفارقة بين النمل وما يرمز إليه من حياة تعاونية وبين الخراب الذي يشي به اسم المكان، وتتعزز هذه المفارقة في المشهد

الحواري الذي يدور بين وجهاء القرية، ويفضي إلى إقامة نوع من الالتباس بين (امرأة المختار) و(حمارته البيضاء)، ويتعزز هذا الالتباس من خلال استخدام حلاق القرية لمفردات تفيد ذلك من مثل قوله «سأقطع أذنيها، وأجز شعرها» فقطع الأذنين وجز الشعر لا يكون في العرف اللغوي الشائع إلا للحيوان، ويعزز هذا الزعم أن شيخ القرية استخدم في معرض التعليق على الموقف نفسه مصطلحات دينية، لاتنصرف إلا إلى الإنسان.

وتصلح هذه القصة بسبب تشكيلها المعماري للترميز، وتحتمل تأويلات متعددة بسبب غموضها الملغز وقابلية شخصياتها للنمذجة وهذا المنحى يعززه أن الكاتب لم يحرص في بناء نصه السردي على أن يجعله موازيا للمرجع الذي يوهم به. ولهذا لم يحمل المكان القصصي لديه تسمية معروفة في المرجع الخارجي، فغدت قصته صالحة للتعميم، وهو ما جعلها تنجو من مغبة المطابقة مع المرجع الخارجي، وخفف من ضغطه عليها.

ثانيا ـ تقنية الحلم:

استثمرت قصة (حلم عابر) تقنية (الحلم)، وكان الاتكاء على هذه التقنية موفقا في البداية، إذ اختار الكاتب لقصته عنوانا، يصلح أن يكون مفتاحا دلاليا وعتبة نصية، يلج القارئ منها إلى النص دون أن يصعب عليه الإمساك ببنيته الملغزة، ولهذا غدت إشارة الكاتب المتكررة في سياق السرد إلى أن الأحداث ليست إلا مجرد حلم عابر تدخلا في البنية السردية، لا يقتضيه بناء المتن الحكائي، ولا منطق القصة الفني. ولعل هذه الإشارات أو المفاتيح السردية الدالة هي التي أضعفت الخاتمة السردية للقصة، وجعلتها مكشوفة للقارئ، وذلك بعد أن كانت مؤشرا لفظيا ومفتاحا دلاليا لماحا.

وهذه القصة تطرح فضلا عن ذلك مسألة حضور القاص السوري المعروف زكريا تامر في تجربة القاص مينو القصصية على صعيد: بناء الجملة، والصورة المجازية، وتصوير السلطة القامعة، وسلبية القطيع في مواجهة القمع.. وهي أمور أشار إلى بعضها محمد نور الحسيني في ملحق (الخليج الثقافي) (3) والواقع أن هذا الحضور لا يشي بوقوعه في إسار زكريا تامر، كما أشار الحسيني، لأن (الأجواء الكابوسية) التي رسمتها هذه القصة مثلا ليست نابعة من تأثره به بقدر ما هي منبثقة من طبيعة المتن الحكائي وكيفية بنائه وآلية تشكله في بنية سردية، يمتزج فيها الواقع بالحلم، ففي حين يقيم القاص تامر نوعا من المواجهة الثنائية بين شخصياته والسلطة أو بين شخصياته والقطيع، ويدين السلطة التي تتمثل في نصوصه بالشرطي ورجل الدين المتزمت والقاضي، كما يدين القطيع بسبب سلبيته المطلقة.. نجد أن القاص مينو يقيم مواجهة مركبة، فالصراع في قصته ليس ثنائيا، بل

هو متعدد بسبب تركيبة المجتمع المعقدة التي يوهم بها في خطابه السردي والواقع أن هذه القصة تفارق الرؤية المانوية التي أشادها زكريا تامر في مجموعاته الخمس الأولى، وتنحو منحى آخر في فهمها لطبيعة الصراع بين البطل والسلطة أو بين البطل ومجتمعه، فالقطيع فيها لا يصور سلبيا بالمطلق، كما فعل زكريا تامر، بل هو سلبي حينا إيجابي حينا آخر.

وفي قصة (الضيف الطارئ) يستثمر الكاتب أيضا تقنية الحلم في تشكيل متنها الحكائي للمزاوجة بين الواقع وحلم اليقظة ورصد انفعالات الشخصية المحورية والولوج إلى أعماقها، وهي تضطر إلى ركوب موجة الفساد والرشوة. ويبدو الدخول في الحلم شكلا من أشكال مواجهة البطل لواقعه ونوعا من أنواع التعويض أو التنفيس عما يعانيه من ضعف في مواجهة هذا الواقع، وفي القصة ينوس الملفوظ السردي بين أزمنة السرد الثلاثة مفصحا عن حيرة البطل وتردده بين ماضيه النظيف وحاضره العفن ومستقبله الغامض، وتبدو مزاوجة الزمن السردي بين ضمير الغائب وضمير المتكلم وتقنية الاستشراف مسوغة فنيا ومنبثقة من طبيعة المتن الحكائي لا مفروضة عليه.

وقد اعتمد الكاتب في تشكيل نصه السردي على الحلم كمفتاح سردي للدخول إلى المتن وكمؤشر لفظي للخروج منه، وكان حريصا على تسليم المتلقي مفاتيح تواصلية، يهجس برغبته في التواصل مع المتلقي، فالنص السردي المقدم هنا بعيد عن الإبهام، ولا يحتاج إلى عكازات تواصلية لفهمه، ومن هنا يغدو هذا الحرص شكلا من أشكال حضور الكاتب في نصه، وهو حضور أفقد النص نعمة الشّفوف السردي، وجعله أقرب إلى الكثافة والعتامة السردية بحسب مصطلحات كريستيان أنفيليت (4).

ثالثا. التمثل البصري والحسي وتحول المكان والشخصية

في قصة (أوراق عبد الجبار الفارس الخاسرة) يقيم الكاتب علاقة مراوغة مع القارئ من خلال العتبة النصية الأولى، وتوحي كلمة (الخاسرة) في العنوان بدلالة القصة، وتكاد تصادر فعل القراءة وفعالية التأويل، وتهجس بحرص الكاتب على التواصل مع متلقيه، وتقيم نوعا من المفارقة بين اسم الشخصية الذي يشي بالجبروت والقوة وبين المصير الفاجع الذي انتهت إليه.

وتبدو السخرية من دلالة الاسم والعنوان واضحة من خلال الوقائع المشخصة التي يغص بها النسيج اللغوي للقصة ، فـ(عبد الجبار بن فارس الفارس) بخلاف ما أرهص به العنوان والاسم شخصية هشة من الداخل، تسترضعفها بهالة من القوة الكاذبة أو الخادعة، لاتلبث أن تتبدد في أول مواجهة فعلية لها مع واقعها وجذورها، وهي لاتكتفي بالعودة إلى حجمها الأصلي والخلاص من

الشرنقة التي حبست نفسها فيها، بل تنتقل إلى موقع آخر، يخرجها من شريحة اجتماعية، ويلحقها بشريحة أخرى نقيضة لها، وهي تتبوأ مركز الصدارة في التركيبة الاجتماعية والسياسية المسيطرة، ويبدو هذا التحول مقطوعا عن سياق القصة، ولا علاقة له بالحلقات السردية التي سبقته.

على المستوى التشكيلي يتبنى عبد الجبار رؤية شريحته الجديدة، ويغدو قناعا أو بوقا ناطقا بلسان هذه الشريحة، بل يفقد ملامحه الشخصية بوصفه إنسانا نصيا، ويتحول إلى مادة هلامية ، وهو يواصل صعوده إلى (الأعلى) مدمرا كل ما يقع في طريقه قاطعا الخيط الرفيع الواهي الذي يربطه بزملائه باعة الخردة معلنا ـ وهو يفتل شاربيه بإصبعيه ـ أنه « سيكون صوت من لا صوت له»، وحين يشكك أحد زملائه في السوق بنواياه الوخيمة، ويكشف عن نفاقه وتملقه، يشي عبد الجبار به، وينتقم منه، وهكذا يقطع شعرة معاوية التي ربطته بزملاء الأمس، ويكشف عن وجهه الحقيقي القبيح، ويغدو ديكتاتورا مفتخرا بالقمع والتسلط منبتا عن ماضيه وشريحته الشعبية التي يتحدر منها.

وعلى الرغم من أن المقبوس السابق يكاد يفصح عن المواجهة المحتملة بينه وبين شريحته الجديدة من جهة وبينه وبين رجب السبعاوي وشريحته العمالية من جهة أخرى، ويترك باب الصدام بين الشريحتين مفتوحا في المستقبل إلا أن القاص المسكون بهاجس التواصل لا يلبث أن يضيف إلى لحظة التنوير خاتمة سردية لاحقة، تترك باب الصراع مفتوحا، وتتبنى النهاية الاحتمالية والدلالة الزئبقية حرصا على الإيهام بالواقع وجريا وراء متطلبات التخييل الفني.

على المستوى البنائي نلحظ أن التحول الذي طرأ على شخصية عبد الجبار أفقده المركز الذي احتله في سوق الخردة، وجعله يكتسب دلالة جديدة، تشي بالعفونة والنفور والتسلط بعد أن كانت تدل على الحزم والقوة والنبل والسمو، وهذا الانتقال من (الجميل) إلى (القبيح) لم يقتصر على جوهر الشخصية المحورية فحسب، وإنما طال أيضا المكان القصصي، وشمل وصف الأشياء ودلالتها.

ولعلي لا أكون مخطئا حين أزعم أن ما طرأ على بنية المكان ودلالته من تغير يتوافق مع ما أصاب الشخصية المحورية من تحول واضح، فالسدة التي كان يحتلها عبد الجبار في سوق الخردة ، والتي وشت بتبوئه موقع الصدارة بين أقرانه واستحقاقه الزعامة ولقب (شيخ سوق الخردة) ما لبثت أن تحولت إلى «مكتب للنفايات ومبولة للمارة»، وقد توازى هذا التحول الدلالي للمكان أو للسدة مع تحول الشخصية وانتقالها من موقع (السّداد) والحرص على الاستقامة إلى نقيض ذلك تماما، وفضلا عن هذا استثمر الكاتب الرائحة النتنة لإشاعة الكراهية والنفور بين المتلقي وشخصية عبد

الجبار، وتوازى استثماره لوصفها مع دخول شخصية عبد الجبار مرحلة التفسخ والتعفن التي أشاعت في الفضاء المكاني رائحة كريهة منفردة بدءا من الفاتحة السردية ودخولا في شبكة النسيج السردي.

رابعا. ثنائية السارد والشخصية: (الحوارية الصوتية)

في قصة (ما قاله الليلة لي) يتحول الكاتب من عنصر مهيمن على حركة السرد وسيرورة الأحداث إلى عنصر حكائي مشارك في القصة، ويغدو هذا القول دليلا على ديمقراطية السرد وغياب الراوي الديكتاتور الذي يتحكم بمنطق القصة وسيرورتها الجمالية من موقع الراوي الإله، لكن هذا الادعاء السردي بالتماهي بين صوت الكاتب/ السارد وصوت الشخصية ينبغي ألا يصرفنا عن علاقة المراوغة والتخفي التي أقامها الكاتب في نصه، والتي زعم بموجبها أن ما سيسرده في قصته حقيقي، وسيرويه على لسان شخصيته القصصية دون مواربة، ذلك أن الميثاق القصصي الذي أقامه الكاتب مع المتلقي في افتتاحيته السردية، وأعلن بموجبه عن تطابق متنه الحكائي مع المرجع الخارجي، قد خضع للتعديل وإعادة التشكيل والتبئير حين نظر الكاتب نفسه إلى المرآة، فرأى في ذلة وانكسار شخصيته هو لا شخصية بطله، وأخذ يستمع إلى نفسه، وهو يروي قصة بطله صلاح الدين الخطيب، فصار يسأل نفسه، وهو ينظر إلى الشخصية التي تروي في المرآة «كأنني أعرفه، كأنني رأيت وجهه من قبل !كأنه أنا، كأنني هو! إذا ما دنوت منه اقترب مني أكثر، وإذا ما نظرت في عينيه حدق في عيني، وإذا ما بكيت على حاله بكى، وأجهش. ها هو ذا يلازمني أينما سرت، وحيثما جلست، فإن نهضت من فراشي نهض معي، وإن صرخت في وجه زوجتي علا صوته، وأرعد، ولكنني إذا أطفأت المصباح لأغفو قليلا، لا أراه، ولا أسمع له صوتا!».

لاشك في أن هذا المقبوس يشي بالتماثل بين صوت الكاتب/ السارد وصوت الشخصية بحيث غدا المتن الحكائي المسرود قصة الشخصية وقصة الكاتب/ السارد معا، وذلك بدليل أن صوت الشخصية يغيب في حين يبقى صوت الكاتب/ السارد، إذا غاب الضوء الذي يتيح للسارد أن يرى صورته في المرآة.

والواقع أن الكاتب يفلح إلى حد كبير في إكمال لعبة التماهي والانفصال بين صوت الكاتب / السارد وصوت الشخصية المحورية أحيانا، وهو يستخدم في سرده هنا تقنيات، تمكنه من الاستقلال عن شخصيته والبقاء أحيانا خارج ما يروي، ويقص علينا ما سمعه من بطله، ويحرص في الوقت نفسه على ترك ما يرويه غير مؤكد باستخدام أداة التشبيه (كأن):« كأنني أعرفه، كأنني رأيت وجهه من قبل !كأنه أنا، كأنني هو »وهكذا تبقى علاقة التماهي والانفصال بين صوت

الكاتب/ السارد وصوت الشخصية محتملة وممكنة، لكنها غير مؤكدة. وقد اعتمد الكاتب في بناء هذه العلاقة على نمطين من أنماط القص، هما:

● نمط أسلوبي يتصف بالمباشرة، وفيه أفسح الكاتب المجال للشخصية كي تعبر عن نفسها بشكل مباشر.

● نمط أسلوبي يتصف باللامباشرة، وفيه يبقى القول بصوت الراوي، وإن بدا لنا بوضوح أنه للشخصية المحورية.

وهكذا أمكن للكاتب من خلال استخدام النمطين السابقين أن يوحي بتماهي صوت الراوي مع صوت الشخصية وانفصالهما، لكنه أبقى البطولة في قصته للشخصية لا للراوي سعيا وراء النمذجة الفنية والتعميم.

على صعيد آخر يلاحظ أن الكاتب عني في خاتمته السردية بمتابعة المآل الذي خلصت إليه شخصيته المحورية ورصد المصير الفاجع الذي انتهت إليه، ففصل بذلك بين صوت الشخصية وصوت الكاتب/ السارد، واكتفى بتسليط الضوء على الشخصية وحدها.

والملاحظ أن الحمولة (المعرفية) التي يحملها صوت الكاتب/ السارد مختلفة عن حمولة صوت الشخصية، وأن صوت الشخصية يبقى أكثر (محسوسية) في مقاربته للتفاصيل، كما يلاحظ أيضا أن صوت الكاتب/ السارد يقارب تجربة الشخصية المحورية من الخارج لا من الداخل، وأنه يقدمها لا كما علم هو، بل كما سمع منها، أي: إن تقديمه لها يبقى محكوما بعلمها وتذكرها الإرادي ولهذا لم يتطابق خطاب السارد مع خطاب الشخصية تماما، بل بقيا منفصلين وأن أوحيا بوجود تشابه بينهما من خلال استخدام أداة التشبيه البلاغية (كأن).

وعلى خلاف ما ذكره جيرار جينيت في كتابه (خطاب الحكاية) (5) نلحظ أن الكاتب/ السارد استخدم في سرده وقائع المتن الحكائي صيغتي الماضي والمضارع معا، فمارس بذلك الوظيفة السردية البحتة التي لا يمكن لأي سارد أن يحيد عنها دون أن يفقد صفة السارد، ولكنه أوهم - كما ذكرنا آنفا - بأنه عنصر حكائي مندغم في هذه البنية السردية، وأنه منخرط فيها، لاكوسيلة بل كجزء مكون ونصي، وأنه أقام لعبة (التواصل) مع المتلقي متخفيا بذكاء خلف صوت الشخصية، ومارس لعبة التخفي مبتعدا عن الهيمنة التي كان يقوم بها الراوي الكلي العلم في السرد اللاحق خصوصا، وهكذا غدت الوظيفة السردية للفعل الماضي إيجابية) في مقاربتها للوقائع على مستوى المتن الحكائي، وفقدت وظيفة (الهيمنة) التي كانت تنهض بها في السرد الكلاسيكي القديم.

خامسا - المكان الثابت والزمان المتحرك (6):

تثير قصة (صورة الأب المعلقة على الجدار) مسألتي التكثيف

والترميز في قصص المجموعة، وتطرح جملة من الثنائيات أو التقاطبات التي لا يستطيع شكل القصة القصيرة اللدن مقاربتها بعمق وتسويغ فني كاف بسبب طوله المحدود، ويصلح عنوان القصة للولوج إلى فضائها السردي، لأنه يقيم صلة بين مقاصد الكاتب وتجلياتها الدلالية في النص المدروس تاركا للمتلقي تحفيز الدال، ليقوم بمهمته من خلال العتبة النصية الأولى التي تفتح الباب واسعا أمام الكاتب، وهو ينسج فضاء السرد والتأويل. فالعنوان في هذه القصة يرهص برؤية النص، ويتوازى مع رؤية الكاتب الجمالية، ويتطلب بنية حكائية محددة واستراتيجية سردية، تتقاطع مع دلالة العنوان، وتشي بأنه وحدة حكائية نصية، تمارس سلطتها معه بوصفه عنصرا سرديا مندغما في بنية النص لا عنصرا خارجيا مستقلا عنه.

تبدأ القصة بمغادرة القطار محطته الأخيرة إلى غير رجعة تاركا وراءه أختين، فقدتا الأمل في الزواج والحياة، واستسلمتا لمصيرهما الذي رسمه لهما أب ظالم مستبد، غادر الحياة، لكنه بقي حاضرا في حياتهما وذاكرتهما من خلال صورته المعلقة على الجدار.

يرمز القطار في القصة إلى الحركة والحياة المتجددة، ويتعامد في حركته الدائبة مع البيت المغلق الذي حولته أوامر الأب الصارمة إلى حيز لليأس والتحجر والتكلس بعد أن كان وعاء للحياة وفضاء لتفريخ الأحلام.

تبدأ القصة برفض المكان الثابت لحركة الزمان، ويشي المكان في البداية بتأبي الزمان على التأثير في المكان ورفض المكان لتأثير الزمان أو مجاراة حركته، وفي القصة يرفض الأب انفتاح نوافذ بيته على الخارج، ويطالب بإغلاقها في وجه الفضاء الاجتماعي الواسع، فيغدو الانغلاق ملازما لثبات الزمان وتوقف الحركة والحياة، ويصبح الانفتاح دليلا على تجدد الزمان والانخراط في نهر الحياة المتجدد.

ومن جهة أخرى تطرح القصة تحريك المكان وانفتاحه على الزمان بوصفه شكلا من أشكال المواجهة مع سلطة الأب/ البطرك/ الذكر ومحاولة للانعتاق من هيمنته والخلاص من تأثيره، وذلك بإثارة حق المرأة في الحرية وإشباع حاجاتها العاطفية والجنسية، فيصبح الخلاص من المكان المغلق والانفتاح على الخارج رمزا للتغيير والتخطي والتمرد والرفض لما هو قائم.

إن الشخصية لاتتحرك في فضاء البيت، بل تكتفي بالتقوقع والانزواء فيه، فيغدو كالسجن أو كالقبر، ويجعلها عاجزة عن الحركة حتى في داخله، ولهذا تعلن الابنة الصغرى بوضوح عن رغبتها بالخلاص من أسره في محاولة لإيجاد نوع من التوازن بين الأنوثة المقموعة والذكورة المتسلطة.

حاول الأب / الذكر عزل المكان المغلق عن الزمان المتحرك ومنعهما من تبادل التأثير، كما حاول إقصاء الفتاتين عن محيطهما الاجتماعي

ورفض الاستجابة لحاجاتهما الحيوية، لكن الفتاتين تتمردان على أوامره الصارمة، فتشرعان النوافذ للشمس والهواء، وتنزلان صورته المعلقة على الجدار، فيخفت صوته رويدا رويدا، وسرعان ما يتلاشى في الفضاء الواسع.

افتقر شكل القصة إلى الاندفاع العفوي، وجعل المتلقي يشعر أن بناءها الفني مصمم بدقة للبرهنة على صحة الأطروحة التي تناقشها، ولهذا وقعت في مطب التجريد، وكانت شخصياتها أقرب إلى الأقنعة والدمى، كما بدت النهاية مملاة على النص لا منبثقة من بنيته وآلية تشكل مبناه الحكائي.

وأما زمان السرد فقد ناس بين صيغتي الماضي والحاضر، أو زاوج بينهما في إشارة دالة إلى حيرة الفتاتين وترددهما في الخلاص من هيمنة الأب وسطوة المكان المغلق والانفتاح على الخارج والحياة.

لجأ الكاتب في بناء خطابه القصصي إلى تقنية التداعي والتذكر مفسحا المجال أمام شخصياته لخرق الحصار المضروب حولها وتجاوز المكان المغلق إلى المكان المفتوح عن طريق (التداعي) مؤكدا أن المكان في القصة «دال له دلالة أو حيز معبأ بالمعنى» (7)، وليس خلفية سردية، كما هي الحال في معظم النصوص القصصية التقليدية.

سادسا ـ تفاعل نصي

تعتمد قصة (ما لم يروه يوسف بن إسماعيل من سيرة عنترة) في تشكيلها على اللوحة أو المقطع، وتكاد كل لوحة من لوحاتها تشكل وحدة سردية مستقلة عن الأخرى في بنائها ودلالتها، لولا تمحورها حول شخصية واحدة، هي شخصية الشاعر الجاهلي عنترة وتضافرها في إنتاج بنية سردية واحدة، وتوشك كل وحدة سردية أن تشكل قصة قصيرة جدا في مبناها الحكائي لاعتمادها على التكثيف والترميز والحوار الخاطف إلا أن ما يضعف القول بأنها مجموعة قصص قصيرة جدا هو أن الكاتب جعل لها عنوانا دالا واحدا، وأقام بين كل لوحة وأخرى علاقة سردية رامزة، وجعل هذه اللوحات تتضافر في إنتاج تنويعات مختلفة لتجربة عنترة الشاعر والفارس بحيث غدا من الصعوبة فصل كل لوحة عن الأخرى، وقد أنتج هذا الرصف التجاوري للوحات قصة إيقاعية جديدة، تنهض على تعدد الوحدات السردية التي تتعالق نصيا مع سيرة عنترة الشعبية، ولكنها تقدم في الوقت نفسه نوعا من الاسقاط التاريخي لتجربة المثقف المعاصر في تعامله مع السلطة والقطيع، وليس هناك أي نوع من التفكك أو التبعثر في الوحدة البنيوية للقصة التي تنسج وحداتها الحكائية في مبنى حكائي، ينهض على تعدد الوقائع وتكديس الصور لا على تقديم واقعة محددة، كما هي الحال في قصص المجموعة الأخرى.

والملحوظ أن القصة تعيد بناء شخصية عنترة، وتقيم نوعا من

التفاعل مع نص سيرته، وتستعيد بعض وقائعها كعناصر حكائية في نسق قصصي جديد، يفرغها من حمولتها السيرية المعروفة، ويمنحها دلالة معاصرة، تتماشى مع التحول البنائي الذي طرأ عليها بعد تعالقها مع النص السردي الجديد.

على المستوى التناصي نلحظ أن القصة امتصت المقبوسات السيرية والتراثية، وأذابتها في نسيجها السردي بحيث لم يعد لها سوى وجود إيحائي، كما حاولت إقامة علاقة تفاعل مع قصص زكريا تامر التي تستحضر الرموز التاريخية والأدبية، وتطلقها في الفضاء القصصي لمحاكمة دلالتها الايجابية أو السلبية.

وقد ركزت القصة في تصويرها لشخصيتي الشرطي والقاضي على أفعالهما القامعة ووجهيهما المتجهمين وقسوتهما وحبهما للعنف ومصادرة الحريات، ولم تخرج في بنائها اللغوي والمعماري ومستواها الدلالي عما قدمه تامر في مجموعتيه (الرعد) و(النمور في اليوم العاشر)، وتشي مقاطعها الثلاثة الأخيرة بحضوره الطاغي على مستوى المفردة السردية والنسيج اللغوي غير المشخص، وبناء المشهد الحواري، وتعمية المكان، وتعويم الزمان، وتجريد الشخصيات..

سابعا، اللون بوصفه تقنية سردية لتشكيل النص وبناء الدلالة:

تنبني قصة (قرنفل أحمر في مفرق الرأس) على المفارقة بين ما تقوله الشخصية، وما تمارسه، وتهجو الازدواجية والاباحية والتطرف والتعصب، وتقدم لنا وقائع المتن الحكائي بعين طفل، يبحث عن ذاته الشقافة، وعن تفسير لما حوله في فضاء اجتماعي ملفع بالغموض بعد أن يعييه تقنع الشخصيات المحيطة به وإخفاؤها لحقيقتها عن مدارك الآخرين بشعارات براقة، وتسلط القصة الضوء على والد السارد/ الطفل، وتتابع تصرفاته، وتكشف عن التناقض بين ما يدعيه وما يمارسه.

يتبنى الأب في حياته الحزبية أيديولوجية سياسية، تدعو إلى الانفتاح على الآخر، وترفع شعار المساواة والديموقراطية والحرية، ولكنه يمارس في حياته الاجتماعية والأسرية سلوكا متزمتا، يفقد شعاراته دلالتها الفكرية واتساقها، ويجعلها مجرد كليشيهات جوفاء، وبهذا المعنى تسقط القصة الأب/ الذكر، السيد، البطرك... وتشي في الوقت نفسه بإسقاط النظام البطركي العربي الذي ينمذجه الأب، ويعكسه في تناقضاته كلها فكرا وممارسة.

أتاحت لنا رحلة السارد/ الطفل في البحث عن ذاته اكتشاف ما يجيش في داخله من مشاعر وأفكار واكتشاف علاقته بمحيطه الاجتماعي، وكانت هذه الرحلة بحثا عن الدوافع السيكولوجية لتصرفات الشخصيات الأخرى وتناقضاتها.

وقد وظفت القصة الألوان لإظهار المفارقة بين الفضاء الأسود المحيط

بالطفل وبراءته ونقائه وجعلت القصة اللون الأسود بوابة السارد/ الطفل لاكتشاف العالم من حوله: «إذا أغمضت عيني أو فتحتهما لا أرى إلا الأسود».

كذلك استثمرت القصة الألوان لوضع الحدود بين الشرائح الاجتماعية المتباينة وبناء فضاء القصة الاجتماعي، فجعلت اللون الأبيض محصورا بالشريحة الاجتماعية الثرية، وقصرت اللون الأسود على الشريحة الفقيرة.

من ناحية أخرى قدمت القصة شخصية الأب من خلال منظور السارد/ الطفل، وحجبت منطوقه اللغوي، ولم تفسح له في المجال كي يتكلم، في حين أتاحت الفرصة لشخصيات أخرى كالأم وأم محمد سليمان أن تتكلما، ولذلك كان حضور الأب في القصة مفتقرا إلى الملموسية والتشخيص مع أنه الشخصية المحورية في القصة، وهذا ما تماشى مع رؤية السارد/ الطفل الذي لم يتح له التقاط منطوقات الأب بنفسه، بل سمع عنها من الآخرين، فاكتفى بالإخبار عنها وسردها من خلال تقنية (الأسلوب اللامباشر الحر).

من الملاحظ أن الكاتب لم يحسن الاختفاء أو التنكر خلف نصه، بل أطل برأسه أحيانا حين أقصى صوت السارد/ الطفل، وحل محله، وصرح لنا بأنه عرف معنى الضحك الخبيث لأم محمد الفتاحة بعد حين، أي: بعد أن أصبح شابا: «كانت الفتاحة أم محمد سليمان تضحك في وجه أمي ضحكا خبيثا، عرفت متأخرا معناه الحقيقي «مع أن الوقائع التي تروى على لسانه لا تتيح له التعرف على المعنى المصرح به في سياق السرد، ولهذا يغدو هذا التصريح الذي تكشف من خلال العبارة الاستشرافية الأخيرة هيمنة للكاتب على حركة السرد لا يحتمله فن القصة القصيرة وانتهاكا للتشخيص والأفكار معا، إذ يحسن دائما أن نرى أحداثا، لا أن نسمع أخبارا.

وبعبارة أخرى: إن القصة تخلط بين الصيغة السردية والصوت السردي، وتجعل الصيغة تحل محل الصوت حين تقصي السارد/ الطفل الذي رأى وسمع، وتروي على لسانه عبارة، لا يمكن أن يتفوه بها طفل، لأن عمره الزمني لا يسمح له بذلك، فتخلط بهذا بين (من يرى) وبين (مَن يتحدث) وتدخل في وعي السارد، وذلك حين تسند إليه ملفوظا، يتناقض مع منظوره السردي ودرجة تبئيره التي توجه المحكي والمسرود، وهنا يفقد السرد شفوفه، ولايبقى مجرد خادم للقصة، بل ينبئ عن حضور الكاتب بوصفه منتجا للسرد ومبتكرا للحكي، وفي هذه الحالة نحن أمام تكسير للإيهام بالواقعية.

تركيب:

من جميع ما سبق نخلص إلى أن القصة عند القاص مينو لاتزال قصة شخصيات تتحرك في مكان معمى، وزمن معوم على الأغلب إنها لاتحسن الخلاص من أسر واقعها وربقة

احتياجاتها، والكاتب يميل في تقديم شخصياته إلى تسميتها ووصفها في حالة الفعل ضمن برهة محددة أو طويلة من الزمن الحكائي وإلى ملاحقة ردود أفعالها في مواجهة العوائق والكوابح التي تحول بينها وبين تحقيق ذواتها.

وقد يصف هذه الشخصيات بأوصاف عامة، تشي بنذالتها أو قبحها، فيأتي وصفه عندئذ إرهاصا بالمعنى أو مرحلة للوصول إليه، أو يغدو دالا على المعنى في ذاته دون حاجة إلى التصريح بذلك المعنى.

وقد يلجأ الكاتب في المتن السردي إلى الكشف عن المفارقة في دلالة اسم الشخصية، فيصادر الوظيفة البنائية لـ (الاسم)، ويجهض فعل القراءة وآلية التأويل.

ومن الملاحظ أن بعض القصص يجسد صورة المكان من خلال الاتكاء على مظاهر المحسوسات من لون ورائحة وشكل، وتمنح هذه العناصر الخام وظيفة سردية، تنقلها من إطارها الموضوعي/ الواقعي إلى إطارها المجازي/ التخييلي، وتمنحها دلالة جمالية وإيحائية ليست بها بحسب العرف والمواضعة والاصطلاح، ولهذا يغدو الوصف القصصي تعبيريا، لأنه يتناول وقع الشيء والإحساس الذي يثيره هذا الشيء في نفس الذي يتلقاه (8)، كما يتحول إلى عنصر بنائي، له دلالة خاصة، ويكتسب قيمة جمالية حقة حين يخدم في معظمه بناء الشخصية، ويكون له أثر مباشر في تطور الحدث وبناء الدلالة.

والملحوظ أن النصوص التي تبنى على تمثل بصري لاتكتفي باستحضار اللون والحركة والشكل وحسب، بل تبنى على توصيل انطباعات المذاق والملمسات والروائح والأصوات، كما في قصة (أوراق عبد الجبار الفارس الخاسرة)، وفي مثل هذا النوع من القصص يعنى الكاتب بتوصيل خبرته الحسية إلى القارئ مدعومة بالتفصيلات السردية التي تستبطن المعنى، ولاتحجبه، أو تحيطه بالغموض.

***

في بناء زمن السرد تجنح بعض قصص المجموعة إلى التوازي بين زمن الحكاية/ القصة وزمن السرد/ الخطاب، ويخضع بناء الحبكة لنظام التتابع الزمني والعلية السببية (9) كما في قصتي (حمارة المختار البيضاء) و (أوراق عبد الجبار الفارس الخاسرة)، وفي مثل هذا النوع من القصص يلجأ الكاتب إلى الحذف المعلن المحدد أو غير المحدد. أو إلى التلخيص لتسريع السرد والقفز على الفجوات الميتة من زمن الحكاية، وعندئذ يقترب بناء القصة عنده من بناء الرواية.

وفي القصص الأخرى يعتمد الكاتب على نظام التداخل أو التجاور، ويكسر التتابع الخطي من خلال الاتكاء على تقنيات التداعي أو التذكر أو الحلم أو المونولوج، وعندئذ تكثر المفارقة السردية بين زمن الحكاية وزمن السرد، ويتخلل سيرورة الحدث أحيانا رجوع إلى الماضي فعودة إلى الحاضر ثم رجوع ثان

فعودة إلى سير الحدث الرئيس، وهكذا يتتابع الزمن.

وفضلا عن ذلك استثمر الكاتب مفهوم التقاطب المكاني في تشييد مبناه الحكائي، فدل المكان المغلق عنده على الحصار والكبت والانغلاق، واقترن المكان المفتوح بالحرية والأمل ونشدان تحقيق الذات... وأما الشوارع الفسيحة فقد انزاحت عن دلالتها المرجعية التي توهم بها، وغدت فضاء قامعا، تهيمن عليه رموز الدولة المتسلطة كالشرطي ورجل المباحث والقاضي.

وبالإضافة إلى ذلك استثمر الكاتب عنصر الإضاءة وتقنية المرآة لتسويغ الوصف المفصل الدقيق والكشف عن خبايا شخصياته، ولجأ إلى استحضار الرموز التاريخية والأدبية لإقامة نوع من التوازن بين الماضي الآفل والحاضر الراهن في إشارة دالة إلى أننا لانزال نرزح تحت هيمنة القمع والعنف والتسلط في الوطن العربي، وهو الموضوع الذي شغل عددا من المبدعين العرب، وفي مقدمتهم زكريا تامر، فلا عجب إذن أن يهرب الكاتب في نصوصه من النهايات التفاؤلية الساذجة، وينشد النهايات المفتوحة أو الزئبقية، ويتفلت من انتصار شخصياته المحورية على أعدائها، وذلك بخلاف ما كان يفعله فرسان الواقعية الاشتراكية في سورية.

وقد سعى الكاتب لإقامة نوع من التناص مع التراث الشعبي والديني والخرافي والأبي المعاصر، وحاول أن يمنح نصوصه القلقة هوية خاصة بها، فجاءت محاولاته دليلا على هوسه بتجريب الاشكال السردية الجديدة القادرة على استيعاب الحركة الموارة للمتن الوقائعي العربي في التسعينات.

الحواشي:

(1) محمد محيي الدين مينو من مواليد مدينة حمص في سورية 1956 تخرج في جامعة دمشق حاصلا على إجازة في اللغة العربية وآدابها 1981، ودبلوم في الدراسات الأدبية 1982، وماجستير في الآداب 1988. له (الدائرة) 1981، و(أوراق عبد الجبار الفارس الخاسرة) 1999، وله للأطفال: (العالم للجميع) 1996، و(الغواصون السبعة) 1999، و(مملكة الكراسي الخشبية) 2001 وله من الدراسات: (شعر عمرو بن أحمر الباهلي: دراسة وتحقيق) 1999، و(قصة الطفل العربي) 1999، و(فن القصة القصيرة) 2000

(2) ميويك، (د. سي) موسوعة المصطلح النقدي 4: المفارقة، ترجمة الدكتور عبد الواحد لؤلؤة، الطبعة الأولى، المؤسسة العربية للدراسات والنشر في بيروت 1993، ص26

(3) انظر: ملحق (الخليج) الثقافي: في 14 أكتوبر 1999.

(4) أنغيليت، (كريستان) وآخرون: نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، ترجمة ناجي مصطفى، الطبعة الأولى، الحوار الأكاديمي والجامعي في الدار البيضاء 1989، ص198.

(5) جينيت، (جيرار): خطاب الحكاية، ترجمة محمد معتصم وزميليه، الطبعة الأولى، مطبعة النجاح الجديدة في الدار البيضاء 1996، ص263.

(6) انظر: المفهوم النظري لهذه الثنائية وتطبيقاتها في:

- صالح، (صلاح): قضايا المكان الروائي في الأدب المعاصر، الطبعة الأولى دار شرقيات في القاهرة 1997، ص117ـ120

(7) انظر: اليافي، (د. نعيم) أطياف للوجه الواحد، الطبعة الأولى، اتحاد الكتاب العرب في دمشق 1997، ص28

(8) قاسم، (سيزا) بناء الرواية: دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، الطبعة الأولى، الهيئة المصرية العامة للكتاب في القاهرة 1984، ص81

(9) انظر تعريف مصطلح (العلية السببية) في:

- هالبرين. (جون): نظرية الرواية، مرجع سابق، ص53، وقد استعرنا مصطلح (التتابع الزمني) من الناقد عبد الله إبراهيم، انظر كتابه: المتخيل السردي، الطبعة الأولى، المركز الثقافي العربي في الدار البيضاء وبيروت 1990، ص107ـ112.

■ رحلتي مع الكتاب

خالد سالم محمد



رحلتي مع الكتاب

بقلم: خالد سالم محمد/ الكويت

الحلقة الأولى

يعود شغفي وحبي للكتاب إلى السنوات العشر الأولى من عمري، فمن شدة عشقي وتعلقي به، كنت وأنا صغير أطوي بعض الأوراق الخالية من الكتابة وأسطرها بالعرض، وأطويها حتى تبدو على شكل كتاب أتمتع بالنظر إليه وتقليب صفحاته.

وكان لي ولع في التعرف إلى مختلف أنواع الكتب، والتمتع بمشاهدة مجلداتها أينما تقع عيني عليها. إذ نشأت في بيت علم كانت المكتبة جزءا منه. فقد كان لجدي في بيتنا القديم في جزيرة فيلكا مكتبة تحتوي على مخطوطات وكتب إسلامية كثيرة كالتفسير والحديث والفقه، بالإضافة إلى بعض كتب اللغة والأدب وغيرها.

فكنت عندما أدخل إلى الغرفة الخاصة بجدي والتي تحوي كتبه، أجده منهمكا بمطالعة كتاب، أو عاكفا على تدوين بعض المسائل.

وكان في الغرفة لوح خشبي عريض يتدلى من السقف بواسطة الحبال وقد رُصت فوقه المجلدات، ويبعد عن جدار الغرفة الطيني بمقدار نصف متر كي لا يحتك به فينتج عنه التآكل من «السوس» العدو الأول للكتب يوم كانت البيوت تبنى من الطين.

وكان لجدي مجلس يعقد ضحى كل يوم يؤمه عدد من رجالات الجزيرة لسماع دروس الوعظ التي كان يلقيها، وطرح بعض المسائل التي تحتاج إلى فتوى خاصة تلك التي تتعلق بعلم المواريث والفرائض، حيث كان ملما بهذا العلم. وعلم الفرائض هو علم الميراث، والفرائض هي الحصص المقدرة في كتاب الله وسنة نبيه للوارثين. قال تعالى: «فنصف ما فرضتم» أي قدرتم.

كما كان يؤم المصلين في مسجد «شعيب» أكبر مساجد الجزيرة، ويلقي خطبة الجمعة عند غياب إمامه وخطيبه الملا معروف عبدالقادر السرحان.

وبعد وفاة جدي في مطلع الخمسينيات، انشغل والدي في العمل لكسب لقمة العيش ولم يجد الوقت الكافي للاهتمام بالكتب، إلا إنني أجده أحيانا في الوقت القصير الذي يقضيه في الجزيرة يطالع في أحد

الكتب. وكثيرا ما أرسل بيدي كتابا كان قد طلبه منه أحد خطباء المساجد وغيرهم، فكنت طوال الطريق أقلب صفحاته وأمني النفس لو أستطيع إخفاءه في مكان آمن أعود إليه فيما بعد.

وما تبقى بعد ذلك من تلك الكتب والمخطوطات وضع في صندوق خشبي كبير وأودع في غرفة من غرف المنزل المخصصة لسقط المتاع. وكنت حين أدخل إلى هذه الغرفة أجد الصندوق قد علاه الغبار وهو مركون في زاوية مظلمة.

وكل ما هو مسموح لي باقتنائه ومطالعته في تلك الفترة، بعض القصص الشعبية مثل: قصة عنترة بن شداد، والزير سالم وتغريبة بني هلال، وسيرة حمزة البهلوان وما شابه ذلك. فكنت أعيد قراءتها عدة مرات، وألقي نظرة على صفحات الأغلفة الأخيرة منها، فأجد أسماء كتب منوعة مما تصدرها دار النشر أتشوق للحصول عليها، فهي خطوة أخرى في مجال توسيع قراءاتي وشغفي بها أكثر، ولكن أين لي الحصول عليها وأنا سجين الجزيرة؟

فقد كان الانتقال بين جزيرة فيلكا ومدينة الكويت حتى نهاية الأربعينيات من القرن الماضي صعبا، ويتم بواسطة سفن صيد السمك، والسفن التي تنقل الخضراوات إلى الكويت لبيعها خاصة البطيخ والجزر الذي اشتهرت به الجزيرة. وتلك السفن تسير بواسطة الشراع، وقد تستغرق الرحلة بين فيلكا والكويت إذا كان الهواء ملائما من ثماني إلى عشر ساعات، أما إذا كان غير ذلك فقد تمكث السفينة في عرض البحر أكثر من 24 ساعة.

وأذكر أن أول رحلة لي إلى مدينة الكويت كانت في منتصف الأربعينيات، في إحدى تلك السفن، وكان البحر هائجا ولا أدري بالطبع كم استغرقت الرحلة.

وفي نهاية الأربعينيات تحسنت بعض الشيء وسيلة الانتقال، حيث بدأ بعض الأفراد من أهالي الجزيرة باستخدام السفن البخارية، وتقلصت بذلك المسافة إلى أكثر من النصف، فأصبحت تقطع في حوالي الثلاث ساعات والنصف، وحدد موعد شبه ثابت للرحلة وهو بعد انقضاء صلاة الجمعة من كل أسبوع. وكانت أجرة الانتقال روبية للذهاب وأخرى للعودة. أي ما يعادل 150 فلسا للذهاب والإياب.

عودة للحديث عن الكتب

بعد عدة سنوات دخلت إلى الغرفة التي ذكرتها، ولكن هذه المرة كي أتفقد الصندوق الذي يحتوي على المخطوطات والكتب، فنفضت الغبار عنه وسحبت المجلدات التي كاد الإهمال يودي بها إلى التلف، فوجدت من بينها مخطوطات في الفقه الإسلامي وأصوله مثل: كتاب الإقناع في حل ألفاظ أبي شجاع مخطوط سنة 1214 هجرية بخط عبدالرحيم بن عبدالله بن عبدالرحيم، ويقع في حوالي 700 صفحة من القطع الكبير، وخطه جميل، المتن بالخط الأحمر

والشرح عليه بالأسود. فقه شافعي.

والكتاب من تأليف: شمس الدين محمد بن أحمد الشربيني القاهري من علماء القرن العاشر الهجري. وهو شرح على المختصر المسمى «غاية الاختصار أو متن الغاية والتقريب» للقاضي أبي شجاع أحمد بن الحسين الأصبهاني الشافعي المتوفى سنة 593 هجرية. وقد طبع الكتاب في مصر بتحقيق محمد محيي الدين عبدالحميد في خمسة أجزاء، وهو مقرر على طلبة الجامع الأزهر.

والمخطوط الثاني هو: شرح عمدة السالك وعدة الناسك، للشيخ شمس الدين بن عبدالمنعم، ويقع في مجلدين كبيرين، صفحات المجلد الأول 994 صفحة، وصفحات المجلد الثاني 580 صفحة، كتبت سنة 1252 هجرية بخط عبدالرحمن بن محمد بن عبدالرحيم.

وهو شرح كتاب عمدة السالك لشهاب الدين أبو العباس أحمد المشهور بابن النقيب.. وقد طبع الكتاب أول مرة في مكة المكرمة سنة 1315 هجرية.

المخطوط الثالث: الفوائد الشنشورية على متن الرحبية للشيخ عبدالله بهاء الدين الشهير بالشنشوري الشافعي الخطيب في الجامع الأزهر. والمخطوطة كتبها مؤلفها عام 984 هجرية، وموضوعها علم الفرائض أي الميراث. وغيرها من المخطوطات في الموضوع نفسه.

ومن بين الكتب التي وجدتها بعض كتب اللغة والأدب والحساب مما كان يُدرس في الماضي وهي:

1- حاشية العلامة السجاعي على شرح القطر لابن هشام، وهو شرح كتاب قطر الندى وبل الصدى في النحو. طبع في المطبعة الشرفية في مصر سنة 1317هجرية.

2- حاشية العلامة أبي النجا على شرح خالد الأزهري على متني الأجرومية في علم العربية. طبع في مطبعة دار الكتب العربية الكبرى بمصر سنة 1327هجرية.

3- المزهر في علوم اللغة تأليف جلال الدين السيوطي- طبع في مصر سنة 1325هجرية من قبل المكتبة الأزهرية.

4- شرح مختصر على الأجرومية لأحمد بن دحلان- طبع سنة 1316 هجرية في المطبعة الميمنية بمصر.

ومن الكتب الهامة التي وجدتها أيضا:

- القاموس المحيط- الطبعة الثالثة- مطبوع في المطبعة الأميرية الكبرى ببولاق سنة 1301 هجرية في مجلدين كبيرين.

2- محاضرات الأدباء ومحاورات الشعراء والبلغاء، لأبي القاسم حسين بن محمد المعروف بالراغب الأصبهاني، وفي هامشه كتاب ثمرات الأوراق في المحاضرات لابن حجة الحموي، في مجلدين من القطع الكبير طبعه إبراهيم المويلحي سنة 1287 هجرية لجمعية المعارف المصرية.

4- روضة الحسّاب في علم الحساب للشيخ أحمد الخطيب المنكباوي الجاوي، وفي هامشه شرح السخاوية في علم الحساب للشيخ

حسين بن محمد المحلي الشافعي، طبع في المطبعة الميمنية بمصر سنة 1310 هجرية ويقع في 176 صفحة من القطع الكبير.

هذا إلى جانب العديد من الكتب المخطوطة والمطبوعة، والوثائق والرسائل، قمت بنقلها إلى الحجرة التي أدرس فيها، واعتنيت بها ورتبتها، حيث إن معظم أغلفتها ممزقة وبالية، فقصصت أوراقا بيضاء سميكة وجعلتها أغلفة لها، وكتبت عليها اسم وتاريخ كتابة المخطوطة أو تاريخ طبع الكتاب.

وعرفت أن أغلبها كتب وقف لا تباع ولا تهدى، ولذلك حرص والدي على الاحتفاظ بها دون غيرها من الكتب، وهي تعود إلى أجدادنا.

مكتبة المدرسة

في المدرسة كنت أقضي أوقات الفرص في المكتبة أطالع القصص التي ترد إليها من إدارة المعارف مثل قصص كامل كيلاني(1) وأحمد برانق وبعض قصص البطولات العربية، وحكايات الشعوب، وأذكر افتتاح مكتبة المدرسة في عام 1955م، وكانت عبارة عن غرفة متوسطة الحجم رصت الكتب فيها على أرفف مفتوحة ورقمت بأرقام متسلسلة. وكنت عندما أدخل إليها أشعر بالفرح والاعتزاز حيث افتتحت أخيرا مكتبة بمدرستنا وباستطاعتنا استعارة ما نحب قراءته.

وكان مسموحا لنا نحن التلاميذ الصغار باستعارة القصص فقط، ومن بين هذه القصص أذكر مجلدا يحتوي على 251 قصة قصيرة تسمى: قصص المساء، وهي قصص ألبانية للصغار، تأليف: أ. س. كسوال ترجمة الأستاذ شاكر خليل نصار، ومازالت هذه القصص متداولة في المدارس إلى اليوم. ووقتها كان كل تلميذ يحاول أن يحظى باستعارتها.

وكنت أستعير بعض القصص وأستمتع بقراءتها بعد أن أذاكر دروسي ليلا على ضوء مصباح يوقد بالكيروسين، حيث إن الكهرباء لم تعمم على بيوت الجزيرة إلا في عام 1959م.

××××

وكانت مجلات الأطفال في تلك الأيام قليلة جدا، إذ لا يصل إلى مكتبة المدرسة إلا مجلة سندباد المصرية، وهي مجلة مصورة أنيقة - بقياس تلك الأيام - تحتوي على حكايات مسلية وطرائف كثيرة ورسومات شائقة تعبر عن الحدث، بالإضافة إلى قصص من أدب الشعوب، وروايات مسلسلة كتبت بأسلوب مبسط وممتع.

المجلات المدرسية
مجلة الطالب

في العام الدراسي 1955/ 1956م، أصدرت مدرسة فيلكا للبنين أول مجلة مدرسية أطلق عليها اسم «الطالب»(2)، وكان يحررها الطلاب بإشراف أحد المدرسين. صدر منها خمسة أعداد تراوح عدد صفحات العدد بين 11-14 صفحة، وقد احتوت

على أخبار ونشاطات المدرسة المختلفة، بالإضافة إلى أخبار الجزيرة المهمة، ومقابلة صحافية مع أمير فيلكا في ذلك الوقت السيد أحمد خلف، وإحصائية لتعداد السكان، وقد بلغ عددهم في هذه الإحصائية، وهي مطلع عام 1957م، 2432 نسمة، عدد الذكور 1163 وعدد الإناث 1271.

مجلة صوت الجزيرة

وفي العام الدراسي 1957/ 1958م، أصدرت المدرسة مجلة أخرى سميت «صوت الجزيرة»، صدر منها أربعة أعداد تراوح عدد صفحاتها بين 16 ـ 20 صفحة. تضمنت الكثير من المواضيع التي حررها الطلاب، بالإضافة إلى الأنشطة المدرسية المختلفة وأخبار الجزيرة بشكل عام.

أما أهم ما ورد في تلك الأعداد فهو: تغطية وصول البعثة الدانمركية للتنقيب عن الآثار إلى الجزيرة في فبراير عام 1958، ومتابعة أخبارها أولا بأول.

كما تضمن أحد الأعداد مقابلة صحافية مع رئيس البعثة البروفيسور «جلوب» ويعتبر هذا اللقاء أول تقرير مهم يدلي به حول الجزيرة وآثارها منذ وصوله إلى الكويت.

صوت فيلكا

في العام الدراسي 63/1964 أصدر النادي الصيفي في مدرسة فيلكا المشتركة للبنين صحيفة مدرسية جديدة أطلق عليها اسم «صوت فيلكا».

وقد اطلعت على العدد الممتاز الذي صدر منها وعدد صفحاته 38 صفحة.

وقد حفل بالعديد من المقالات والندوات والأنشطة المختلفة في كل المراحل الدراسية، بالإضافة إلى إحصائية دقيقة وشاملة لكل مرافق الجزيرة المختلفة في ذلك الوقت.

والحقيقة أن المجلات أو النشرات المدرسية التي أصدرتها مدرسة فيلكا للبنين من عام 1955م حتى عام 1963م، تعكس نشاطات طلابها ومدرسيها، وتسجل أحداث الجزيرة المهمة بدقة.

ولاشك أن الكثير من المواضيع التي احتوت عليها تلك النشرات أغلبها مواضيع بسيطة وعادية جدا سطرتها قريحة الطلاب في المرحلتين الابتدائية والمتوسطة. ولكن على الرغم من هذا فهي تنقل إلينا صورة جيدة وواضحة عما كانت عليه النشرات المدرسية في السابق، فهي لم تكن مقتصرة على أخبار المدرسة فحسب بل هي مرآة تعكس أخبار وأحداث المنطقة والحي الذي تصدر فيه، خاصة بالنسبة إلى جزيرة فيلكا ووضعها المميز.

فعلى الرغم من ظروف الجزيرة الصعبة من ناحية الاتصالات البحرية بينها وبين مدينة الكويت العاصمة، إلا أن هذا العائق المائي الفاصل بينهما لم يكن يوما ما حجر عثرة في تقارب وتلاحم ومشاركة أهالي الجزيرة إخوانهم في مدينة الكويت وضواحيها وقراها، فكانوا عودا قويا

انضم إلى الحزمة الكبيرة الواحدة يسندها ويقويها.

هذا ما نلمسه ونحسه من خلال تصفحنا لهذه النشرات، وما نقرأه من أخبار ولقاءات وزيارات عاشتها الجزيرة منذ مطلع الخمسينيات.

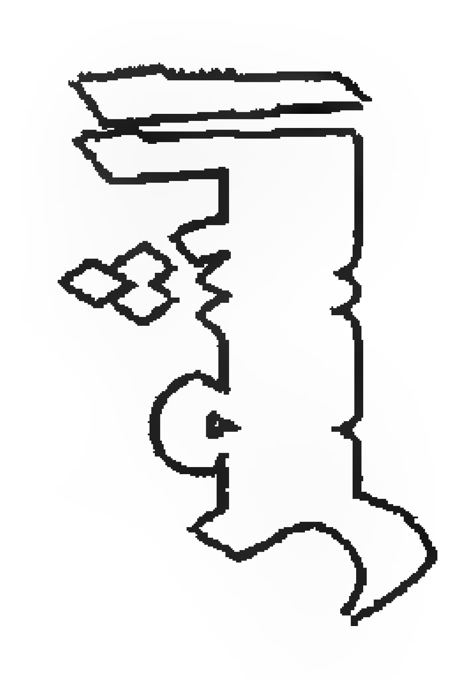
وكان من الممكن لهذه النشرات المدرسية أن تفقد أو تتلف كما فقد وتلف الكثير غيرها لو لم أكن أحتفظ بنسخة من كل عدد منها في مكتبتي الخاصة ـ ما عدا العدد الثاني من نشرة الطالب ـ وقد تبين لي بعد البحث والسؤال أن هذه النسخ هي نسخ يتيمة لا أخوات لها، وقد حفظتها في سجل كبير أودعت نسخة منه في مركز البحوث والدراسات الكويتية، إضافة إلى ما تضمنه كتابنا من ذكريات التعليم في جزيرة فيلكا من عام 1937 ـ 1963م، الذي صدر عام 1983، من تفاصيل شاملة عن تلك النشرات، أحيل من يريد التوسع في الموضوع إليها.

....**«يتبع»**

الهوامش:

1 ـ كامل كيلاني 1897 ـ 1959 خدم أدب الطفل، وأفنى عمره في تقديم كل ما في وسعه لإسعاده، هو ورفاقه، وذلك بوضع مجموعات قصصية كثيرة ومنوعة، بلغت أكثر من 10 مجموعات، وهو أكثر من كتب قصصا للأطفال.

2 ـ الجدير بالذكر أن أول مجلة مدرسية في الكويت أصدرتها المدرسة المباركية عام 1946، أطلق عليها اسم «الطالب» صدر منها عددان وتوقفت، لأنها كانت تطبع خارج الكويت، مما شكل صعوبة في استمرارها.



في طُوى الأقداس

«كلمات في الميلاد الجديد لخالد سعود الزيد»

• د. سعد مصلوح

عَـزَّيتُ فـِيكَ فَـمـا تَعَـزّى   قَلْبـاً قَـرِيحـاً مُـسْـتَـفَـزّا

وَاعْـتَـضْتُ مِنْ لِينِ الفِـــرَاشِ عَلى النَّوى حَـسَكاً وَوَخْـزَا

عَيْـــنـي عَليْك أبي وَأنْـــتَ بِحَضْرَةِ الإِحْسَانِ تُجْزَى

دَبَّتْ خُطَـــاكَ عَلى عَصَـــاكَ لخَيْـمةِ التَّوْحِيـدِ عَكْزا

وَخَلَـعْتَ نَعْـلكَ في طُـوَى   أقْداسِـهَـا فَقَـهَرْتَ عَـجْزَا

والقَـافِـزُونَ بِبَطْـــنِ وَادِي التِّـيـه لا يأْلون قَـفْـزا

يتحسَّسُونَ عَلى الظَّمـا   وِرْداً نَزِيـحَ المْـــاءِ كَزّا

جَـــزّوا بِحَـــالِقَـــةِ الظُّنونِ نَوابِتَ الإيمان جَـــزّا

وَرَضـوا بِقِـسْـمَـتِـهِمْ وَقِـسْـمَـتُـهم - ومـا يدرون - ضِـئْزى

حَـتَّى اسْـتَـوتْ في قَـاسِــطِ المِيزَانِ بُعْـرانٌ ومِـعْـزى

مَنْ لي بِعَـقْـةِ مَنْطِقٍ مــا سُـمْـتَـهُ غَـمـزاً وَلَـمْـزَا

يَجْـري فَـيْـجـرِف في عُـــرام ضِـرامِـه لاتاً وعُـزّى

* * *

مَنْ لِي بِرِيشَتِكَ الَّتِي تَكْسُو عَرِيَّ الحرفِ خَزّا

وتَرِيشُ مِنْ لَمَسَاتِها سَهْماً تُصِيبُ بِهِ المحَزَّا

من لي بنظرتك الرؤوم تهز نَوْط القلب هزّا

وبَغضْبَةٍ علَوِيَّةٍ يعْنُو الغَوِيُّ لَها ويَخْزَى

لِلَّهِ لاَ لِلنَّفْسِ تَخْبؤُها لَدى الرَّحْمنِ حِرْزا

طَهَّرْتَ ثَوْبَكَ مِنْ عَلائقِ طِينِها وهَجرْتَ رُجْزا

ونَضَوْتَ عَنْكَ رَثِيثَها وَلَبِسْتَ ثوبَ الفَقْرِ عِزَّا

وإذا بِمِعْراجِ المجازِ إلى الحقيقةِ عَادَ رَمْزا

ومن الجِدارِ يُرِيدُ أنْ ينقَضَّ قَدْ أخْرجْتَ كنزا

وتَلَوْتَ مِنْ نَظم الكِتابِ فَرِيدَهُ وَجَلْوتَ مَغْزَى

تَعزُو الجَمالَ إلى حَقِيقَةِ أحْمَدٍ وإليْهِ تُعزى

وقَسَمتَ قَلْبَكَ للظَّمي ماءً ولِلغَرثانِ خُبْزَا

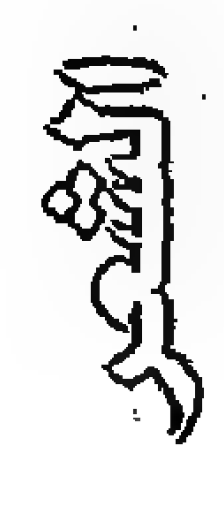
* * *

أبتَاهُ مُهجَةَ وَالِهٍ أزَّتْ بِهَا الحَسراتُ أزّا

وكَتيمَ دَمْعٍ نَازِفٍ شَقيَتْ بِهِ الأجْفَانُ نَزّاً

فَلِمنْ تُسَاقُ قَصَائدي وأنَا المعُزِّى والمعُزَّى؟!

* * *





مهداة إلى الراحل خالد سعود الزيد

شعر: سالم عباس خدادة

مـــا بين كـــاظمـــة وبين ســـفـــوحـــهـــا
أطلقت روحك كي تذوب بـروحـــــهـــــا
هي في الشـمـــوخ تقـيـم منذ عــرفـتــهـا
فـــرفـــعــتــهـــا وأضـــأت شم صـــروحـــهـــا
يا من كـــــرمت على الزمـــــان بكرمـــــة
ظللتني ببليــغــهـــا وفــصـــيــحـــهـــا
وســـــقـــــيــــــتني عـــذبا ولما نلتق
ولقـيــتني بغـبـوقــهـــا وصـبـوحـــهـــا

***

يا من يـشـف الـوجــــد من كـلمــــاتـه
فـــتــضـــيق عن أشـــواقـــه وجـــمـــوحـــهـــا
أنت الذي أوقـــــدت أســــفــــار الهـــوى
فـــحـــرقـــتني بمتـــونهـــا وشـــروحـــهـــا
وبنيت للعـــشــــاق دارة شـــوقـــهم
فـــتنافـــسـوا بغـــمـــوضـــهـــا ووضـــوحـــهـــا
العلم ينبت كل ناصـــعـــة بهـــا
والشـــعـــر يرقص مـــشـــرقـــا في ســـوحـــهـــا
فـــعـــرفت أنك خـــالـد بفـــرائد
عطرتني بعـــرارهاوبشـــيـــحـــهـــا

***

يا أيـهـــا الـنجم الذي كم فـــتـــحـــت
آفـــاقـــه آفـــاقنا بفـــتـــوحـــهـــا

لما رأيت خيامنا عصفت بها
هوج الرياح وعربدت بجروحها
عانقت نور محمد فصدحت في
روضاته إذ كنت خير صدوحها
حلقت إذ حلقت فوق مذاهب
فعرفت كنه جميلها وقبيحها
وهجرت أطلالا ووجهت السرى
نحو الحياة بموجها وبريحها
هي جذوة، العشق أسفر عندها
فسلمت من أوصابها وقروحها
وشربت من قدس المحبة شربة
فسكرت بين خفيها وصريحها
وذهبت لا تلوي على شيء سوى
أن ترتقي بالنفس نحو طموحها
وجمحت لكن الهوى لك عاذر
من ذا يلوم النفس عند جموحها؟
نحو السنا حيث المنى رقراقة
ما كدرتها جبة بمسوحها

***

يا أيها الروح المضيء تحية
هل تلتقي الأرواح بعد نزوحها
سر وأعلم أنه السر الذي
فيه استرابت أنفس بجنوحها

***

يا شوقنا الفصاحة بك علقت
في ذروة نختال عند سفوحها



أحبيني

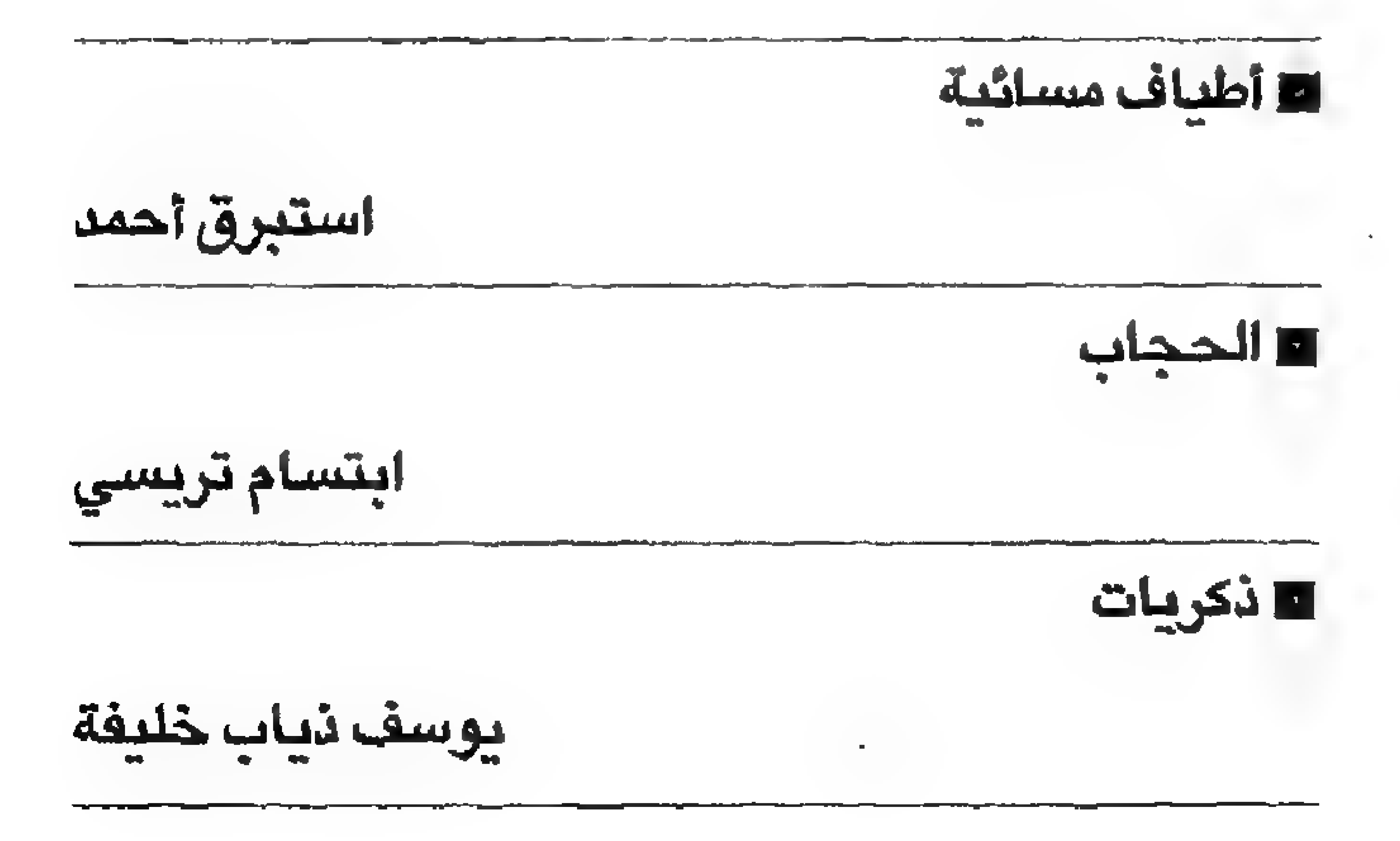
محمد المغربي/ الكويت

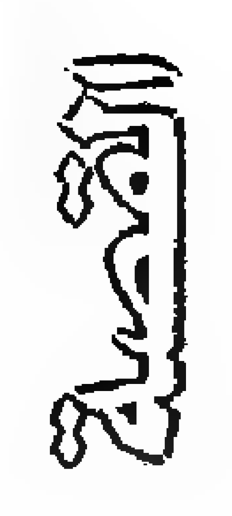
وجاءت من ظلام الليل توقظ في دمي الأشعار
وجاءت دونما إنذارْ
كأن الرب ألهمها بأن تأتي
وكان العقل مهترأ من الأفكارْ
وكان القلب مملوء أسى..
ومدائني تنهارْ
وجاءت
-كلما تأتي تحفزني بأن أحتارْ
وجاءت دون أن أدري
تزلزل عندها فكري
كساعة يشتكي البحّار للبحر
فتأتيه.. مباغتة
هناك (عروسة البحر)
لتخطفه من الآلام والأحزان والقهر
إلى قاع من الأحلام والدرِّ
ولكن قبل أن يعشق
يكون محاصرا..
يغرقْ
x x x

صرخت بها: أحبيني
تعالي واسكني قلبي وضميني

فغابت في ظلام الليل تشعل في دمي النيرانْ
أعدت بلهفة كبرى: أحبيني
وظلت تختفي وتطير كالدخانْ
«أحبيني»
وعاد العقل للأفكار والهذيانْ
«أحبيني»
وعاد القلب للأحزانْ
«أحبيني»
وصارت صرختي
لحكايتي.. عنوانْ







أطياف مسائية

استبرق أحمد / الكويت

في مساءاتي الفارغة إلا من صوت الوله لأيام مخضبة بياسمين الذكريات الجميلة، المحناة بماء ورد الأطياف الرائعة، في مساءات غالبا ما تكون ربيعية، أفتح كتاب أيامي الممتد.. لأقرأ السنين السابقة بعد أن قرأتني... تنثال عليّ رائحتها المعلقة على مشجب الماضي.

في ذلك المساء قفز وجه حمل كيانه اسم... «باسم».. بأحاسيس قلما شعرت بدفئها، مسحت الغبار عن ذلك الوجه بعناية من يخاف أن يخدش الابتسامة التي يحملها، التي وجدت توأمها على وجهي عندما استحضرت كامل ملامحها الساحرة، استدعيت من ثم للمثول أمامي كل تلك الذكريات المرتبطة به.

تذكرت «سنة أولى عمل» ومدارات السعادة التي كانت تحيط إسارها بي، عندما جاءني هاتف «القبول الوظيفي» بضرورة المراجعة لإكمال ما لحق بذلك القرار من إجراءات، كنت أشعر بخفة لامتناهية وأنا أكمل إجراءاتي الورقية، تحملني اللهفة لملاقاة المحطة الفارقة في حياتي الجديدة، أن أنتقل من حلقة إلى أخرى، وأن أحتضن قلق والدتي بذراعي الاطمئنان.

رافقني طعم السعادة باحتفاء والدتي بي في اليوم الأول للوظيفة عبر ذلك القلم المذهب يحمل ذلك العناق الحميم.. اسمي واسمه لامست اسمه المتواري خلف كلمة الراحل.. تمنيت وجوده معي.

أحسست برذاذ القلق إذ صافحت عيناي المقر المتخم بالزحام، ولجت هذا العالم الديناميكي وغبت فيه، وصلت إلى غرفة المدير بعدما سمعت نصيحة أحدهم أثناء بحثي عنه «هو أكثر الأماكن إضاءة بالعطور وأحسنها تجاهلا لضمير المكاتب الأخرى.. بأثاثه»، وجدت السكرتيرة تمثل جل التناقضات مع تلك الغرفة المتنافرة الألوان، كانت تحمل لونا

واحدا هادئا لا عطور لا ملابس تحمل عبارات البذخ فوجئت تماما.. لكنني حدست أن وجودها هو دليل على وفاء عنيد للمدير عن أيام بداياته السابقة يعززها حنكة وخبرة هذه السكرتيرة بمزاجيته، ألفيت نفسي أسألها للمرة الثانية:

- عفوا لا أعرف ما ألم بي اليوم، أعلم أن الضيق تشجر بداخلك مني، ولكن ما زال عجزي يلقي بضبابه على إدراكي.. فلم استدل على الطريق لمكتبي.. مسحت بابتسامتها الأمومية كل ارتباكي الطفولي وأجابتني:

- دعيني أنجز هذه الورقة وسأرشدك إليه.

انتظرت لثوان بسيطة، ثم وجدت نفسي معها في ممر مزدان بمناظر نمطية لمرافق الدولة، اقتربنا أكثر، كان باب المكتب مفتوحا.

- هذا هو مكتبك الأول..

ابتسمت لها، أجابتني بابتسامة وبهدوء كامل أكملت:

ريم.. هؤلاء هم جعفر، هناء، وفؤاد خيرة الزملاء أتركك بمعيتهم.

غادرت وبقي لطفها يشع بالمكان وعبارات الترحيب تقترب مني، وجدت مكتبي يقطنه رجلان وامرأة بدرجات متقاربة في العمر متباينة الصفات. جعفر رجل متشبثة إمارات الجدية بملامحه وتصرفاته، هناء لوحة من المرح تسكن وجهها وكلاهما منذ الوهلة الأولى واضح الطيبة، أما فؤاد فالانطباع الأول لي معه أنه غامض ومع الأيام أيقنت أنه غامض جدا.

أجلستني التقاليد بجانب زميلتي هناء، استمتعت وانسجمت بالعمل وبتعليقات هناء على كوني أتيت لأشكل العدد المعادل للرجال في المكتب، لكن كانت رسل نظرات فؤاد التي تخترق كل ملامح وجهي تجوس به وتتوجس منه.

في أحد أيام الضيق منه سألت هناء:

- هل فؤاد دوما بهذه الصورة أم أنا من صنعها بوجودي؟

- لا هو هكذا دوما إلا إذا أتى صديقه باسم، هنا فقط يزوره التغيير.

- سألتها: وأستاذ خرائط التغيير الروحي أين موقعه من الإعراب حاليا؟

- أجابتني ضاحكة: «في إجازة في إحدى الدول الآسيوية يرفع الملل وينصب على التعب ويضم الراحة».

انتهت إجازته، جاء، تكاثف حضور الأسئلة لدي، كان باسم نموذجا لافتا للألفة ومرايا التشابه بينه وبين فؤاد منتفية تماما إلا بعلة شبه واحدة وهي.. إنه أيضا يطيل النظر إلي.

في أحد الأيام لم يكن هناك أحد في غرفة المكتب سواي حين جاء باسم، حياني واقترب مني بود ظاهر، أخذ يحدثني عن أمور عامه حتى اقترب من منطقة المديح لي، دهشت لطلاقة لسانه ولجرأته إلا أنني لم أجد في حديثه ما يخرج من الإطار العام للاحترام لذا لم أستطع أن أرفض الاستمرار بإلقاء مزاليج التحفظ وإعمال مفاتيح الحوار معه، أخذت لقاءاتنا تتقارب، تتشعب، تشتمل

العديد من المواضيع بينما كانت الدهشة ترافقني في كل خطوة أخطو بها من موضوع إلى آخر فقد كانت معرفتي بكماء أمام غنى معرفته، وطالت مواضيعنا أمورا ما ظننت يوما أنها تستهوي الرجال إلا أنه ولدهشتي أيضا كان فذا في تناول الحديث عنها حتى أنه سألني أسئلة تدخل في صميم فكرتي وطريقتي في التزين ونحن نناقش فلسفة المرأة فيه فاستفهمني حينها:

من أين يأتي ذلك الذوق الراقي لديك.. من فطرتك الأنثوية أم من تجارب غيرك؟

- من كلاهما.. أجبته وقد كساني مديحه بالخجل.

طفقت أشرح له أنواع العطور وأدوات الزينة التي أستخدمها وكيفية مزجي للألوان في ملابسي، أطلت الشرح وأخذت تطول حواراتنا عن ذواتنا.. يوصدها ارتباك باسم لحضور فؤاد.

كنت أشعر بنذر المصائب تحملها أجراس الحنين للقاء طلاقة لسانه مجددا، كان يقبع في طرق التيه بعقلي ليتلمس طريقه في أحاديثي الذاتية، كنت أرغب أن أعرف بيقينية ماهية مشاعره تجاهي، كان هاتفي يشكو إرهاقه من جراء أحاديثي الطويلة مع صديقتي الحميمة نور أبحث معها عن ضوء يشعله لحظة بوحه لي.

كانت دعوة نور للقاء بمثابة هدنة لترتاح رماح التفكير من معارك عقلي، وجدت صخب حفلتها مذيبا لكل الضجيج المحتشد بداخلي، كان لقاء الأصدقاء مسكرا لوهني حتى حضر قول نور لي:

أحس بذبذبات الملل والشرود تقترب منك.

- مجرد إرهاق العمل.

لاحقتني نظرتها المشفقة بالمعرفة بما بي.. قالت لي:

- حسنا.. أظن أن هذا الإرهاق سيتلاشى بما سيجتاحك مع الآخرين من ضحك. تزاحمنا بالقرب من التلفاز يرافقنا الترقب إزاء دعوتها لنا لمشاهدة أحد أشرطة الفيديو، أكدت لنا أنها أخذته كما هي العادة من أخيها راشد دون درايته، أخيها جامع كل ما هو غريب من الأشياء، بدأت تدور من حولنا أغنيات الشريط لإحدى الحفلات الخاصة، أخذت تطرق أفواهنا الضحكات من جراء ما نسمع وما نرى، استمر العرض، ازدحم المكان بالضحك، ثم فوجئت بذلك الوجه المألوف، أطلت النظر، فإذا به وجه باسم في أحد الأزياء وبزينة تحمل بصمة الاستنساخ عن ملابسي وزينتي.. شهقت حينما أيقنت أن سر اهتمامه بي لا يتعدى فعلا ذوقي العجيب الراقي بالألوان.

يناير 2002



الحجاب

• ابتسام تريسي

من مجموعة «جذور ميتة» الفائزة بالجائزة الأولى في مسابقة دار سعاد الصباح عام 2001م.

تطبق الجدران على صدري، تضيق مساحات البيت الذي كان ملعبا أيام الطفولة، نلملم خطواتنا ونختصرها، فلم يعد هناك متسع لجرينا أنا وشقيقتي، امتد الزمن بي سبعة عشر عاما سبعة عشر دهرا، وسئمت هذه الوجوه الكالحة الكئيبة.

أبي يحدث أمي بهمس وراء الجدران في غرفتهما، فتخرج بدموع صامتة، يمشط لحيته الكثة البيضاء، يرتدي ملابسه، يشرب كأس الحليب بالعسل، مع بعض التمرات، ويغلق الباب ماضيا إلى عمله.

تطل زوجة أخي برأسها من باب غرفتنا:

أين فنجان القهوة يا صبايا؟!

- شاي... كم مرة قلنا لك أن القهوة لا يحبها أبي ولا يشتريها!

يلفحني هواء المكيف القارس، يلتهب صدري بالسعال، تنظر إليّ زوجة أخي مشفقة:

- لم لا تأخذونها إلى الطبيب، لونها أصفر، ونحولها يزداد يوما بعد يوم؟

- ليس بيدي حيلة عمك مشغول، أنتظر أن يجد وقت فراغ.

نظرت زوجة أخي إلى أمي مستغربة:

- وتتركينها على هذه الحال؟ اتصلي بشقيقها من هاتفي، وليعالجها هو...

تراجعت أمي إلى الوراء مرعوبة:

- أنا؟ أستعمل الهاتف؟ لا... لا والله، هل تريدينه أن يطلقني؟

ولم الشدة؟ حسنا سأكلمه أنا، وأخبره أن يأتي بالصدفة، ويرى شقيقته بالصدفة كي لا أحرجك.

صمتت أمي. لكن الخوف لم يفارق ملامحها، كانت تخشى أن يعرف أبي أنها رغبت في علاجي دون استشارته. ربتت زوجة أخي على كتفيها:

- لا تخشي شيئا يا أم عبدالله سيمر كل شيء بسلام، وسيطلب شقيقها من والدها ذلك دون أن تتدخلي.

- حسنا جزاك الله خيرا عني وعنها.

ودمعت عيناها، كان الدمع في المقلة لا يفارقها، دائما بانتظار شارة البدء لينهمر ساخنا غزيرا مصحوبا

بالحسرة والقهر والتنهدات، مخترقا الحظر الموجود على كل شيء في بيتنا، ضاربا عرض الحائط بالفرمانات الصادرة عن الأب الأعظم، فكل شيء يحتاج إلى إذن، الطعام، والنوم، والتنفس وحتى الدمع!... أمد الفراش ذاته منذ أن وعيت... في السابعة رأيت أبي ينظر إليّ ثم إلى أمي:

- ابنتك كبرت، فلتضع حجابا ولتنفصل في غرفتها.

وقفت الكلمات على شفتي أمي مذعورة «حجاب؟ ممن؟ ليس في البيت أحد!»

ولم تعترض، فكل ما يقوله أبي ينفّذ دون مراجعة أو استفسار.

قالت زوجة أخي: لم لا تدعينها تخرج؟ لتذهب عند بناتي، بيننا وبينكم بضع درجات ولن يراها أحد.

تتسلى معهن، تغيّر جوّها ربما تتحسن نفسيتها.

دقت أمي على صدرها وهي تقول:

- دون استشارة والدها؟...

- حسنا خذي لها إذنا في المساء ولتذهب غدا، المهم ألا تبقى هكذا.

بيت أخي كبيتنا تماما نفس الغرف ونفس المطبخ، لكنه مليء بالأثاث والأشياء الزائدة، وبنات أخي من أترابي لكنهن مشغولات عنّي، الكبيرة بقراءتها، لكنها تختلس النظر إليّ من وراء الكتاب وكأني ظاهرة غريبة، والوسطى من عمري، لكنها لا تفارق التلفاز، تتنقل بين المحطات بملل ولا تتركني أفهم شيئا مما يقال، والصغرى، تتسلى بسماع الأغاني وتسجيلها، وأنا أجلس بينهن معظم الوقت كمّا زائدا عن الحاجة، لا أجد ما أفعله، رغم أن البيت مليء بالأشياء المسلية، إلا أني بحاجة لمن يحدثني، يفهمني، أقول له ما بي... يشاركني آلامي، ودائما أعود إلى البيت خائبة. الوسادة ذاتها، والفراش ذاته... يضمان جسدي النحيل، تصافح عيناي الخزانة الحديدية، والموكيت، ومكيف الهواء الذي يشتت هدوئي ويزعزع راحتي. هذا هو عالمي!... عدد من الملاعق والسكاكين والأواني، غرفتي والخنساء شقيقتي، وغرفة عبدالله أخي الذي خصه والدي بالتعليم وبعض الكتب الدينية وكمبيوتر ليتعلم القرآن، ومن شق الباب كنت أراه، وأسمع الأغاني في غياب أبي. وغرفة كبيرة للجلوس والضيوف الذين لم نر أيا منهم حتى الآن، والمطبخ الذي تقضي فيه أمي نهارها كاملا... ولا أستطيع مشاركتها ذلك.

لم أكن أعلم أن هناك عالما آخر غير هذا، إلى أن قرر والدي أخذنا في الصيف الماضي إلى سوريا، لنتعرف على أهلنا - أهل أبي وأمي - وليرى والدي أطيانه التي فارقها من سنين طويلة، وكانت المفاجأة التي غيرت مجرى حياتي.

لم ننم ليلتها، كانت المرة الأولى التي سأرى فيها دنيا غير الدنيا التي أعيشها، ورحت أرسم في مخيلتي صورا مختلفة لها، أتصور شكل الأشجار، وشكل الأنهار والبيوت، ووجوه الناس، كنت أعرف أن هناك ما هو مختلف كما رأيت في تلفاز بيت أخي ذات مرة، ثمة أناس بملامح

مختلفة، وألوان مختلفة، يلبسون أزياء مختلفة، ويتحدثون بلهجة غريبة عنا، قالت لي ابنة أخي أن هناك لغات كثيرة، لكل جنس من البشر لغته، وأرتني الحروف التي يكتبون بها، واستغربت شكلها وقتئذ، حاولت أن تعلمني القراءة بالعربية، وصرت أكتب بعض الكلمات، ووجدت الأمر سهلا، بعد أن حفظت القرآن.

أرعبني صوت الطائرة، وأخافني جمع الناس في قاعة المطار، ورحت أرقب أشكالهم وألوانهم مذهولة، وأرقب تلك اللوحة التي لم أدرك حتى اللحظة كيف تتعرف على الطائرات القادمة أو المغادرة. كان مطار جدة مزدحما بالمسافرين إلى درجة أني تساءلت، هل الدنيا كبيرة إلى هذا الحد..؟!

كنت أعرف أن عدد الناس كبير عندما أخذني أبي منذ سنوات إلى الحج، لكني لقصر قامتي لم أر سوى أجساد متلاصقة وأقداما تسير حولي في كل اتجاه، لم أعرف يومها ماذا فعلنا في الحج؟ كان والدي يردد أشياء وأنا أفعل مثله.

بعد سنوات من الرعب وصلنا مطار دمشق كنت أتعثر بجلبابي غاضبة من حجابي المنسدل على وجهي والذي لا يسمح لي بالرؤية جيدا، أرفعه قليلا لأستطيع التنفس والرؤية فتزجرني نظرات أبي بقوة، كان الحجاب وأبي والربو بالنسبة لي سواء.

بعد ساعات خمس وصلنا مسقط رأس أبي، كان الوقت مساء، ولأول مرّة في حياتي أرى قرص الشمس وهو يغرب، وقفت مشدوهة، فشدتني أمي من يدي.

- هل تريدين فضحنا، سيضربك والدك، هيّا...

وضعنا حقائب السفر، وباشرنا العمل في تنظيف البيت، ولم ننته منه حتى ساعة متأخرة من الليل، وبعد ثلاث نوبات من السعال القاتل.

في الصباح، استرقت النظر من النافذة إلى البيت المجاور، قيل لي إنه بيت عمي، بعد سويعات بدأ المهنئون بالسلامة يتوافدون، أعمامي وعماتي وأولادهم، أخوالي وخالاتي وأولادهم، استغربت وجود كل هؤلاء الأقارب الذين لا أعرف عنهم شيئا!!

جاءت بنات عمي لزيارتنا فرابطت أمي بيننا كشرطي، كنّ يتحدثن بحرية وانطلاق، يلبسن زيّا مختلفا، طلبن أن نزورهن فوافقت بسرعة، بعد ذهابهن زجرتني أمي:

كيف توافقين قبل أن تأخذي موافقة أبيك؟

- وماذا في ذلك ألم يأت بنا لنتعرف على أقاربنا؟

- سترين ما يحدث - ثم بصوت منخفض - أنا أتكلم من أجل مصلحتك يا ابنتي، بنات عمك من طينة مختلفة، وأبوك لن يوافق على الزيارة.

- ماذا يعني من طينة مختلفة؟ هل هن كفار مثلا؟

- لا يا ابنتي، لكن كما رأيت، يدرسن بالجامعة، ويخرجن من البيت لوحدهن، دون حجاب شرعي، وأنت تعلمين ردة فعل والدك على مثل هذه المواضيع.

تنهدت بحرقة «نعم أعلم ذلك، لكني سأذهب»، انتهزت فرصة غياب أبي في حلب لقضاء بعض شؤونه، وتحايلت على أمي حتى وافقت تحت إلحاحي.

ـ لا تتأخري، وحاذري، اجلسي بأدبك، ولا تكلمي أولاد عمك.

دخلت البيت، كانت الحديقة واسعة ملأى بالأشجار والزهور والورود، وعرائش الياسمين، لم أر من قبل مشهدا طبيعيا كهذا إلا في الصور، وللمرة الأولى أشم روائح الياسمين والقرنفل وأرى زهور الصباريات العجيبة، هل حقا هذه الأشواك تخرج مثل هذا الزهر الرائع؟!

حضّرت بنات عمي القهوة والفواكه، وجلسن على الشرفة المطلة على الشارع، كان المنظر غريبا، ورد، وشرفة، وأناس، وأغان تنطلق من مسجل صغير، والشمس تغطس في الأفق تاركة خيوطا دامية ولونا لازورديا جميلا، جلست كالمسحورة، لابد وأنه حلم سأصحو منه بعد قليل على صوت المكيّف وصورة الجدار الأصم ولون الموكيت الكابي الزرقة، وفراشي الكئيب. فجأة تزلزل قلبي وخفق بشدة، وارتعد جسدي عندما رأيته، واقفا بالباب بقامته الفارعة، عيناه ترشحان طيبة ومرحا يرحب بي بصوت صاف ودود:

ـ أهلا بابنة العمّ، نوّرت.

تمددت شرايين القلب، واندفع الدم مخضبا وجهي، ولم أستطع الرد. اعتذر حين رأى ارتباكي، وانسحب بهدوء، قضيت الليلة أتقلب في الفراش، ماذا حدث؟. لم أكن أعلم ما الذي حدث، لكني خفت من تكرار الزيارة، والتزمت النافذة المغلقة، أرقب من وراء زجاجها نوافذ بيت العم علي أراه ثانية.

مرّت الأيام كئيبة، بطيئة، تضغط على روحي بطولها وحرها الثقيل، ولم أعد أتحمل الصبر، تحايلت على أمي ثانية ورجوتها أن تستأذن أبي لنزور بيت عمنا، وافق أبي على مضض، لم يكن يريد ذلك، لكن الواجب أن ترد أمي الزيارة، وأعطانا محاضرة جماعية قبل خروجنا. جلسنا في غرفة الضيوف، لأن فكرة الشرفة مرفوضة عند أمي، وكنت بحالة يرثى لها. لا أعرف كيف سأراه، انتبهت ابنة عمي لحالي، فأخذتني لتريني غرف البيت، ولحظة ولوج غرفته، شعرت بقلبي يسقط بين قدمي، رأيت صوره، كتبه، أشياءه، جلست على حافة السرير، إنه عالم مختلف، أبي يملك الملايين، لكنه لم يفكر أبدا أن يشتري لنا سريرا أو أي أثاث للبيت، صاحت أمي:

ـ هيّا يا ابنتي.. ألم تشبعي من الفرجة؟

وعدنا إلى السجن، قضبان النوافذ تنغرس في صدري كل مساء، أريد أن أصل إليك لكن دون جدوى. بعد أسبوع زارتنا عمتي، أحسست بالانشراح لزيارتها، اختلت بأبي قليلا، ثم كمد البيت واكفهرت الوجوه، وأغلقت النوافذ، أسدلت الستائر، حصار شديد بلغ ذروته مع إقفال والدي باب البيت بالمفتاح بعد خروجه، تناهبتني التكهنات،

وأغرقتني دموع أمي ورفضها الإفصاح، إلى أن جاءتني الخنساء بالخبر:

-كنت أتنصت على أبيك وهو يقول لعمتك «ابن عمها.. نعم ولكنه شاب لا دين له، مستهتر، ولم ينه دراسته بعد، وأخبريهم بألا يحلموا بها».

نزلت الصاعقة في أرق موضوع بالقلب، فاخترقته مخلفة وراءها الحرائق والآلام.

كنت أشعر بأن ثمة شيئا يدب في الخفاء، أقدام تذهب وتجيء، أبواب تغلق على اجتماعات سرية، ومؤامرات تدبر في الخفاء، لم يمض أسبوع إلا والعريس الجديد ينتظر في الغرفة المجاورة تتمة عقد القران، لم أعرف عنه سوى أنه إمام جامع، صرخت «لا... لست موافقة» ورحت في غيبوبة، في اليوم التالي كانت حقائب السفر جاهزة، ساعات قليلة واستقبلتنا دمشق... ساعات قليلة واحتوانا سجننا الأبدي في المدينة المنورة.

يرفع شقيقي السماعة الطبية عن أذنيه، يضع الغطاء فوق جسدي المنهك، يهمس في أذن أبي:

-إنه السلّ.. وضعها خطر ويجب نقلها إلى المشفى.

امتقع لون وجهه وهو ينظر إلى أخي باستغراب:

-سلّ...؟ من أين...؟ إنها لا تغادر البيت، ولا ترى أحدا!! من أين...؟

يردد أبي بذهول (من أين؟) وأخي يحاول سحبه إلى الغرفة الثانية. فراغ، أشعر بدماغي صفحة بيضاء كجدران الغرفة الصغيرة، مصبوغ بلون قان كتلك القطرات التي تحملها الإبرة المعلقة في ذراعي، الجدران تنبت حشائش تتفتح وسطها زهرات بابونج، تكبر أوراقها البيض، تضحك فيهما عينان خضراوان صافيتان، تمر الممرضة، تلقي نظرات متفحصة على أوراقي، تقيس بأصابعها شيئا تلامس يدي، تفتح عيني ناظرة في العمق، تهز رأسها بأسف وتمضي، ترتخي أطرافي، تكبر زهرة البابونج تقترب مني تهمس بود:

-أحبك... وتذبل، يقترب شبح مرعب محاولا خنقي بسعال قاتل، يتشبث برئتي، أبصق دما، فيهمس الموت المريح:

-أهلا بابنة العم، نوّرت.

ذكريات



• يوسف ذياب خليفة/ الكويت

جلس في المقهى، وقد تعبت قدماه من طول السير، وهو يتسوق طوال الصباح، فوضع الأكياس على كرسي بجانبه، وطلب كوبا من العصير المنعش، ثم نظر فيما حوله ومن حوله من جموع الناس المنتشرة في كل مكان من غير أي اهتمام جدي.

توقفت عيناه فجأة وهو يحدق بحسناء تجلس في ركن بعيد عنه، وهي تتناول القهوة، وفي لحظات طارت أمام عينيه ذكريات قديمة، وصور مختلفة تظهره مع تلك الحسناء في مواقف متعددة، وفي أماكن كثيرة، فصورة يظهر فيها وهو يتناول عشاء رومانسيا معها، وأخرى وهما يسيران على الشاطئ وأصابعهما متعانقة، وثالثة وهي تتناول الحلوى من يديه، ورابعة وهو يغيظها مازحا.

ارتجف قلبه وهو يتذكر تلك اللحظات الرائعة، ولكن وجهه سرعان ما تحول فجأة إلى وجه غاضب وحاقد عندما توالت صور أخرى، فصورة وهو يرمي باقة من الزهور الحمراء في القمامة لأن الحسناء لم تأت في موعدها، وأخرى وهي ترمي بقصائده جانبا دون أن تهتم بقراءتها، لم يستطع أن يستمر في النظر إلى تلك الحسناء، فأدار وجهه ناحية اليسار، وبعد برهة انتبه إليها وهي واقفة أمام واجهة محل تطالع معروضاته، وبدا وكأن ملابسها مختلفة، ولكنه لم يتأكد لأنه لم يدقق فيما كانت ترتدي عندما رآها أول مرة من أثر سيل العواطف الذي جرفه بقوة، سحب نفسا عميقا، وأطلقه وهو ينظر إلى سقف المجمع الذي يقع المقهى فيه، فسطعت في مخيلته ذكرى قديمه لتلك الحسناء، وهي تلح وتطلب منه أن يفعل المستحيل لكي يتزوجا، وأنه يجب أن يقف في وجه أهله وأهلها، فلابد أن يضحي من أجل حبه، وكان جوابه بأن ذلك مستحيل، وأن هناك أشياء أهم بكثير في الحياة من الحب، فكانت عندها تنظر إلى الأسفل وتبدأ بالبكاء. عاد إلى الواقع فجرع ما تبقى من العصير، وهو يتلفت ناحية اليمين، ورأى الحسناء

نفسها تخرج من محل ملابس آخر، ولكن هذه المرة كانت بالفعل ترتدي ملابس مختلفة، لابد وأنها قد اشترتها للتو، وأرادت أن ترتديها في الحال، فهذا ما كانت تفعله دائما عندما كانا يذهبان للتسوق معا، اقتنع بهذا التفسير، وتشتت نظره وهو يتذكر مشهدا، وهي تمد كفها إليه تعطيه خاتما كان قد أعطاه إياها في عيد ذكرى حبهما الخامس، وانتهى المشهد ليعود إلى المقهى ورواده، فتجمدت ملامح وجهه فجأة، وقد انتبه إلى الحسناء نفسها التي كانت تسير باتجاهه مباشرة، أحس بالارتباك، واحتار في ماهية ردة الفعل المناسبة التي يجب عليه اتخاذها، ولكن شوقه إليها بعد كل هذه السنين جعله يقف بتلقائية، وذراعاه تنفرجان تدريجيا ليضمها إليه وهو لا يكترث للناس من حوله، ولكنها توقفت أمامه بمسافة قليلة عنه وهي تقول:

(هيا بنا، فقد استغرقنا وقتا طويلا في التسوق، ويجب أن نعود إلى المنزل الآن، فالأولاد في انتظارنا ولا تنسَ أن تشتري طعام الغداء أيضا، فلا يوجد وقت للطبخ الآن).

تحولت ملامح الحسناء تدريجيا إلى ملامح امرأة طيبة بسيطة، الملامح نفسها التي تميز وجه زوجته، وبكل هدوء حمل أكياس المشتريات، وسار بجانب زوجته وهو يوافقها بصوت يائس متعب: (حسنا).

بدأت تحكي له كيف اشترت ذلك الفستان، وكيف كان حظها حسنا عندما وجدت قلادة بسعر مناسب، وماذا عن لون هذا وموضة ذاك، ولكنه لم يكن معها بعقله أو بقلبه، ثم أدار وجهه عنها ويده تمتد نحو عينه اليمنى، تقتل دمعة لم تستطع تجاوز أهداب عينيه، دمعة يتيمة تحمل اسم.. الحب الأول.



الدوائر والزوايا

قراءة في شعر أحمد السقاف
سلسلة كتاب الرابطة

تأليف: د. مختار علي أبو غالي
عرض ونقد: د. أحمد بكري عصلة

عــزمت رابطة الأدباء في الكويت بمناسبة اختيار الكويت عاصمة للثقافة العربية لسنة 2001 على إصدار كتب متعددة عن أبرز شعراء الكويت وكتابها. وكلفت، في سبيل ذلك، عددا من الباحثين والكتاب، من الكويتيين وغيرهم إعداد دراسات جادة عنهم، تكون بمثابة توثيق لهذا الاختيار، ونشاط مطلوب من الرابطة، يؤكد وجودها ودعمها للأدب والأدباء.

ويأتي كتاب (الدوائر والزوايا ـ قراءة في شعر أحمد السقاف) واحدا من هذه الإسهامات. مؤلفه د. مختار علي أبو غالي، الشاعر، والباحث، والأستاذ في كلية الآداب/ جامعة الكويت سابقا.

يقع الكتاب في مئة واثنتين وتسعين صفحة من القطع المتوسط، عرض من خلالها مختلف الموضوعات التي عالجها شعر السقاف في ديوانه، ووزعها، من وجهة نظره أو رؤيته، على ميادين للقول متعددة، سمى كلا منها (دائرة) وكان له من ذلك البحث والسعي تسع دوائر، هي: دائرة الأسرة، ودائرة الوطن، ودائرة الخليج، والدائرة العربية، والدائرة الفلسطينية، ودائرة خصوصية مصر، ودائرة عروبة الشاعر في أوروبا، ودائرة الغزل، وآخرها دائرة غزو الكويت.

وكأني بالباحث قد رأى في كل دائرة مما سبق موضوعا بارزا في شعر السقاف، فخصه بتسمية الدائرة، تمييزا له من الموضوعات الأقل بروزا في شعره، تلك التي أسماها الزوايا، منها (الجانب الديني) و(الجانب الاجتماعي) و(الوجه الإنساني) و(وصف الطبيعة) و(الزاوية الأفريقية).

مهد الباحث لهذا الكتاب بمدخل أثنى فيه على الكويت وتكريمها رجالاتها، وعلى الشاعر، موضوع البحث، لطول باعه في معالجة القضايا القومية. ثم أفرد ثلاث صفحات عرض فيها السيرة الذاتية للشاعر، وصفحتين لأعماله الشعرية والأدبية الأخرى، واعتذر لذلك بقوله (ص 7): «ونعتذر عن تصدير هذا العمل بالسيرة الذاتية، وبقائمة المؤلفات، لأنها بداية جافة بعض الشيء، ولكننا لا نملك التخلص من الأسلوب العلمي الذي يقتضي ذلك، حتى يلم القارئ الذي يجهل الخطوط العريضة للمنتوج الشعري والأدبي للشاعر الأديب أحمد محمد السقاف».

والحقيقة أن هذا العمل كان بداية جافة الجفاف كله، لأن العرض، سواء للسيرة أم للمؤلفات، نقل من أغلفة كتب الشاعر، فقد خلا الأمر من طراوة العبارة، وحسن التنظيم، ولم يتخذ الباحث من حياة السقاف، وما أحفلها، مادة للتشويق والإثارة، والتمهيد الأدبي وفق المناهج العلمية التي تقتضي أن تكون حياة الشاعر وأدبه ركنين لصيقين يضيء كل منهما الآخر في أي بحث من البحوث.

هذه إحدى القضايا التي كان يحسها الباحث، كما يوحي قوله، وهي تدفعنا إلى أخرى أكبر منها، تتعلق بـ(لغة المعالجة) - كما يقول - أي منهج البحث، فهو يقول: «ونقصد هنا طريقة تناول الإنتاج، شيء من الالتفاف على المصطلحات الأكاديمية من اختيار المنهج المتبع في البحث، والخطة الي سيسير عليها البحث على ما هو معروف في الدراسات الأكاديمية، ذلك أن المادة الأدبية هنا موزعة بين نسيج شعري غزير، ومادة أدبية متشعبة الوديان، وإخضاع ذلك للمناهج الأكاديمية في الدراسات لا تتسع له المساحة التي قيدنا بها سلفا لهذا المؤلف» (ص 7).

هذا القول يتناقض تناقضا صريحا مع قوله السابق (لا نملك التخلص من الأسلوب العلمي الذي يقتضي ذلك)، وتناقضا أكبر وأوضح مع ما جاء في الكتاب من مادة أدبية. فهذا القول يوحي بأن الباحث سيستعين بكل كتب السقاف غير الشعرية (المادة الأدبية المتشعبة الوديان) ولكنه في الحقيقة لم يستعن إلا باثنين فقط من أصل أكثر من عشرة كتب، وهي استعانة محدودة جدا، لم تشغل من حيز الدراسة إلا القليل الذي لا يؤثر في عمل الباحث، ولا يعيقه عن التمسك بالمنهج العلمي للدراسة الأدبية، ومن ثم فإن أعمال السقاف الأدبية لم تكن - كما قال الباحث - في خدمة أشعاره، ولا بمثابة إضاءات كاشفة لمسار الخيال الشعري. والكتابان اللذان ذكرهما الباحث هما: (أحاديث في العروبة والقومية) و(صيف الغدر)، على حين ذكر ضمن أهم المصادر والمراجع مصدرا مهما لدراسته هو (العنصرية الصهيونية في التوراة)، ولكنه لم يشر إليه سواء في متن الكتاب أم في حواشيه أو هوامشه اللهم إلا في ص (176) في باب تأكيد عروبة الشاعر، وليس في باب الاقتباس والاستشهاد؛ ولهذا لم تكن له حاشية توضح دوره.

وفيما يتعلق بـ(ميادين القول) أي موضوعات الشعر، فقد تناول الموضوعات الأبرز تحت مسمى الدوائر والموضوعات الأقل بروزا تحت مسمى

الزوايا، ولهذا كان عنوان الدراسة: الدوائر والزوايا - قراءة في شعر أحمد السقاف - وهي تسمية غير شاعرية حقا، ولا توحي للقارئ بما هو مقبل على قراءته، أو تمهد له الطريق لفهم شعر السقاف، أو تهيئ نفسه أي تهيئة للتعامل معه. ثم إن الباحث لم يوضح الطريقة أو الأساس الذي به يكون هذا الموضوع دائرة، وذاك زاوية، كما أن حجم الحديث عن كل دائرة لم يكن متقاربا، فالحديث عن دائرة الأسرة امتد على صفحتين فحسب، وكذا الأمر بالنسبة إلى دائرة الخليج، على حين امتد حديثه عن دائرة الوطن على عشر صفحات، وعن دائرة العروبة على أكثر من عشرين، وكذا بالنسبة إلى دائرة مصر، ودائرة الغزل، وعلى حوالي أربعين صفحة لكل من دائرتي فلسطين وغزو الكويت !!

أما الزوايا فاشتملت على عناوين كبيرة، أجدر بأن تكون دوائر بارزة لا مجرد زوايا متوارية خلفها، مثل (الجانب الاجتماعي) و(الوجه الإنساني) و(وصف الطبيعة) وغير ذلك كالحديث عن الجانب الديني، أي الإسلامي.. وهي دوائر واضحة المعالم في شعر السقاف أكثر منها خواطر عابرة، أو موضوعات قليلة الأهمية. فالشعر الديني مثلا لم يرد إلا في قصيدتين فحسب - كما ذكر الباحث ص 160 - بل في ثلاث قصائد طويلة تمتد على أكثر من مئة بيت، هي (هم ضيعوك) و(في ركب محمد) و(من إلهام النبي)(1). كما أنه منبث في أعطاف عدد من النصوص الوطنية والقومية والسياسية، على نحو ما نجد في قصيدة (إلى مؤتمر القمة الإسلامي) التي تشخص أدواء المسلمين المعاصرة وتركز على مختلف الجوانب ومنها الجانب الديني، وفيها يقول:

يا سادتي الإسلام أضحى في خطر
ومن سواكم يتحدى المنحدَر؟

وقصر الباحث الجانب الاجتماعي على مشاركة الشاعر في إنشاء النادي الثقافي، والجانب الإنساني على نعي (الطفل المشرد) و(إيرما) فيه قَسْرٌ وظلم شديد للشاعر وشعره، وللحقائق العامة المسلمة، وكذا الأمر بالنسبة إلى الزاوية الأفريقية فهي جانب اجتماعي إنساني سياسي، لا يمكن عزلها بحال عن أي من الدوائر التي يمكن أن تنتمي إليها.

لعل السبب فيما وقع فيه الباحث اكتفاؤه بعناوين القصائد وتقسيمها إلى دوائر وزوايا وفق عدد كل منها. وهذا أمر لا يجوز، إذ لابد من جدية العمل، والغوص في أعماق النصوص، واستخراج ما في كل منها من قيم وحقائق تتشابه أو تتوحد، تختلف أو تتباعد.

ثم إن توزيع شعر السقاف على دوائر الباحث وزواياه جاء بعضه على حساب بعض، بل أوقع الباحث في عملية إهمال لموضوعات مهمة، كان حقها أن تكون تحت عناوين بارزة كالذي وضعه لمصر (خصوصية مصر) فهناك خصوصية بغداد، والحديث عنها يمثل دائرة أو ظاهرة واضحة تبسدت في عدد من النصوص الكاملة، وفي ثنايا نصوص أخرى، سواء كان ذلك في مواقفه منها قبل الغزو العراقي أم بعده، يدعم ذلك كتابه (الأوراق). وكذلك الظاهرة اليمنية، والشاعر ذو أصول معروفة، يدعم ذلك كتابه (أنا عائد من جنوب الجزيرة

العربية).. وكذا الأمر بالنسبة إلى بلاد المغرب العربي، وبلاد الشام.. إن تقسيم البحث على تلك الدوائر الضيقة وتلك الزوايا الأضيق ظلم الشاعر والبحث معا، وأدى إلى إغفال كثير من الجوانب المهمة في شعر السقاف وأدبه. كما أن ترتيب تلك الموضوعات لم يكن منظما أو دقيقا، فقد بدأ بالحديث عن الأسرة، ثم انتقل إلى الوطن، فالخليج (ما الفرق بينهما؟)، فالدائرة العربية، فالفلسطينية ثم خصوصية مصر فعروبة الشاعر في أوروبا، وهي كلها دائرة واحدة، ثم دائرة الغزل، وهي بعيدة عما سبق، وعن دائرة الغزو العراقي للكويت التي تلتها!

ومن قبيل هذا الاضطراب المنهجي كثرة الاستطرادات التي خرجت بالباحث عن حدود العمل، وتعارضت مع الحجم المقرر للكتاب، ذاك الذي قيده عن التمسك بأصول المنهج العلمي. من ذلك، مثلا، استشهاده برثاء جرير المشهور لزوجه، ثم التعليق عليه بقوله: «ولا ندري أي حياء هذا الذي منعك يا أبا حزرة أن تبكي على زوجتك وأن تزور قبرها؟ أهو هذا الحياء الذي جعلك تطارد أربعين شاعرا بهجائك وتنتصر عليهم؟» (ص 9).

ومن هذا القبيل كلامه على رثاء السقاف أمّ زوجه، فهو يعلق على ذلك بقوله: «.. وهو في هذا الرثاء يتفوق في نبله، ويتجاوز السائد المرذول في أذهان العامة من شعور الضيق بأم زوجه (الحماة) وما كرسته الأفلام العربية من دورها البغيض».. (ص 10).

ومثله أيضا قوله في دائرة الوطن: «قد يتوهم البعض أن صوت الشاعر قد يبدو خافتا بعض الشيء، نظرا لجهارة صوته، واتساع مساحته في ميدان العروبة والقومية، وهذا قصور في إدراك من يقعون في مثل هذا الوهم» (ص 11)، ومثل هذه الاستزادات المخلة حديثه (ص 8) عن المغنية اللبنانية «صباح» ودعوتها «عبود» ليرقص على عزفه أم العيون السود في إحدى أغنياتها، وكذلك حديثه عن تواضع السقاف أمام السوريين (ص 42)، واستشهاداته الطويلة إلى حد ما، من كتب السقاف، عن خصوصية مصر (ص 75-76)، وحديثه عن أن الأندلس كانت ذروة الحضارة العربية (ص 90).. ويزيد الأمر تأكيدا إطالته الحواشي والهوامش التي استغرقت عشر صفحات من صفحات البحث التي تقل عن المئتين!

وفي حدود الحديث عن المنهج أيضا ثمة تناقض بين قوله: «وننبه إلى أن «شعر أحمد السقاف» طبع أكثر من مرة، وكان طبيعيا أن نعتمد الطبعة الأخيرة، وهي التي كتب عليها في الغلاف الخارجي طبعة جديدة تضم جميع شعره حتى مطلع 1989» (ص 8)، وقوله في الهوامش والتعليقات عن استعانته بغير هذه الطبعة المعتمدة: «وهو ط، غير السابقة، ونعتذر للمنهج العلمي بالرجوع إلى أكثر من طبعة والسبب أن الطبعة الجديدة وقع فيها خلل، فاضطررنا في هذه القصيدة إلى الطبعة السابقة د. م.- د. ن». هذا الأمر فعله الباحث غير مرة، مما أربك القارئ، وكان حقه أن يقتصر على طبعة واحدة هي الأخيرة، أو على طبعتين، أو ثلاث للعمل الواحد، على أن يشير إلى ذلك في المقدمة، وليس في حاشية وردت في آخر الكتاب، ولا يمكن التنبه إليها.. علما بأن الطبعة الأخيرة صحيحة ومكتملة باعتراف الباحث ذاته،

ولا يحتاج إلى ما دونها.

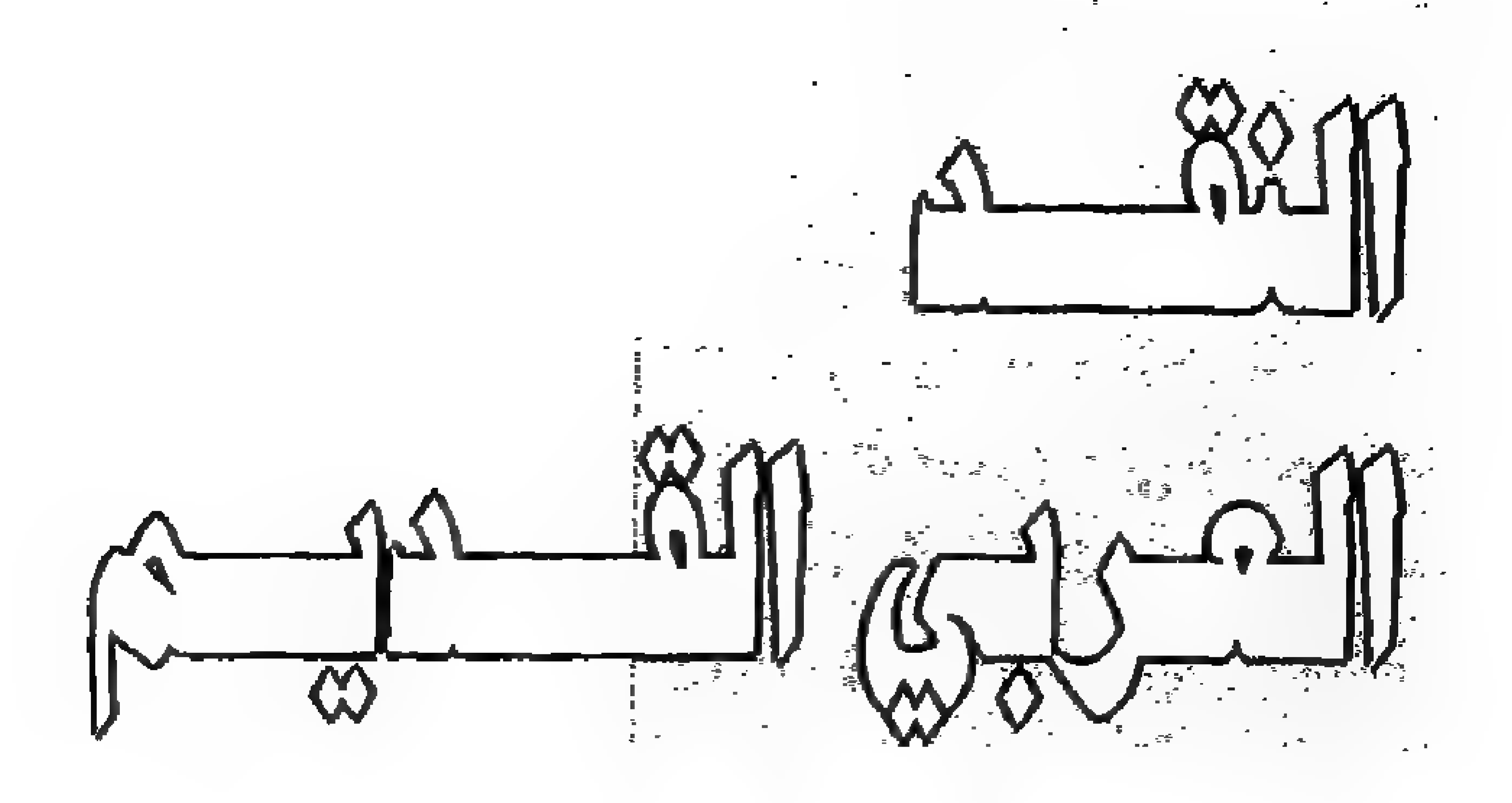
لقد خلا بحث الدكتور مختار أبو غالي من أي جانب تحليلي أو نقدي لشعر السقاف، وجاء مجرد عرض لعناوين النصوص، مع الاستشهاد منها لعناوين الدوائر التي وزع تلك النصوص عليها، ومن ثم فإنه خلا أيضا من اللمحات الفنية التي تأتي عادة في ثنايا البحث، أو يخصص لها فصل كامل في آخر الكتاب. ولكن الباحث أغفل هذا الأمر، وهذا طبيعي في بحث سردي توثيقي أكثر منه عملا تحليليا معمقا. واكتفى الباحث في آخر ثلاث صفحات من الكتاب، كانت بمثابة الخاتمة، أطلق من خلالها أحكاما عامة تركزت على إيمان السقاف بنهج القصيدة العربية العريقة، واتسام شعره بالوضوح والشفافية، والجزالة، والقوة، وقرب المأخذ، والمباشرة، والخطابية المحسوسة، والبعد عن التأثر بالتيارات الجديدة، والحرص على تسجيل ما يتصل بموضوع التجربة والأعلام..

والحقيقة أنه كان بإمكان الباحث، وقد تملك كل أدوات البحث العلمي، أن يكتفي بتناول ظاهرة واحدة مميزة في شعر السقاف، يتعمق في دراسة أسبابها، وآثارها، ونتائجها، ويربطها ببيئتي الشاعر، الخاصة والعامة، ويرصد في نهايتها، بدقة وعمق، مختلف الملامح الفنية التي أغفلها في كتابه، ويحقق بذلك التكامل المطلوب في كل بحث أدبي، ويؤدي وظيفة الناقد واضحة في توجيه كل من الشاعر والقارئ، وإنارة الشعر في عملية توسط مطلوبة بين الشاعر وجمهور القراء، وفي عملية تنظير تتبع عملية التوسط، ويستفيد منها الشعراء الشبان في مستقبلهم الذي يتطلعون فيه إلى من يحسن توجيههم وإضاءة الطريق أمامهم.

وليس من نافلة القول أن نشير إلى سلامة لغة الباحث، ووضوحها، وأدائها المعاني المرادة، وحرصه على استخدام الأفصح دائما وتنكبه العامي والمبتذل، لولا تسرب قليل من هذا القبيل، مثل قوله: لأنها بداية جافة بعض الشيء (ص 7)، وهو أسلوب أميل إلى العامية، والأفصح أن يقال: لأنها بداية جافة قليلا. ومثل تعريف لفظ (بعض) وهو مما لم يستخدمه الفصحاء إلا مجردا منها (ص 11). واستخدام كلمة عديدة (ص 66)، والصواب عدة. واستخدام لفظ جميع مقدما (من جميع جهاته) (ص 177)، والصواب: من جهاتها جميعا.. ولكنها قليلة، ويبدو أنها تسللت إلى أسلوب الباحث في غفلة منه وسهو، وهي لا تضعف من أسلوبه، ولا تؤثر في أدائه، وما ذكرناها إلا للفائدة، والله من وراء القصد.

هوامش

1 - أورد الباحث هذا النص في حديثه عن فلسطين على الرغم من أن النص نظم في ذكرى المولد (1947) ومزج فيه الشاعر هموم العرب بوحي الذكرى.



والصورة العارية والصورة المنمقة

• بقلم: خالد عبدالعزيز السعد

تستعمل كلمة المعنى في الكتابات العربية القديمة استعمالات متعددة:

1- الغرض الذي يقصد إليه المتكلم.

2- الفكرة النثرية المتغلغلة في شرح القصيدة.

3- الأفكار الفلسفية والخلقية.

4- التصورات الغريبة والأشياء النادرة.

أما اللفظ فله دلالتان:

1- ما نسميه التكوين الموسيقي، وإيقاع العبارات.

2- الصورة الدقيقة للمعنى التي نراها في كثير من العبارات التي يمتلئ بها النقد العربي القديم. وأهمها عبارة الجاحظ حيث يقول: المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العربي والعجمي والقروي والبدوي، وإنما الشعر صياغة وجنس من التصوير.

والمهم أن نسأل كيف فهمت عبارة الجاحظ التي تعد محور البحث في شؤون الشعر ومعناه؟ فالجاحظ يرى أن من اليسير أن تكتسب الحكمة من أفواه الفلاسفة والحكماء، ولكن أمور الشعر منفصلة عن أمور الفلسفة والحكمة، ويقول إن هناك صياغة أو تصورا خاصا يصح أن نسميه تصورا شاعريا.. والجاحظ رجل ذكي، وعباراته مرسلة بطريقة تحتمل التأويل، وقد أعطى لجميع الذين عاصروه، والذين جاءوا بعده فكرة الصياغة الشعرية، وترك لهم مهمة تحديدها بدقة أكبر، ونرى صدى هذه العبارة في مؤلفات النقد العربي في القرنين الرابع والخامس الهجريين، فنخلص إلى القول إن النقد العربي كله لا يعدو أن يكون حاشية متوسعة على عبارة الجاحظ وهؤلاء فريقان يعنى بعضهم ببلاغة القرآن، ويعنى بعضهم بالشعر الحديث في العصر العباسي.

فالمعنيون ببلاغة القرآن يقولون مع الجاحظ: إن القرآن جاء بأفصح الألفاظ في أحسن أنظمة التأليف، أنظمة قد

جمعت أشتاتها وانتظمت واتسقت بطريقة تعجز عنها قوى البشر، بمعنى إيصال المعنى في أحسن صورة أو بيان، وهذا ما نعتبره ترجمة لكلمة الجاحظ المشهورة، فالشاعر يقوم بعمله المؤثر من خلال الارتباط بجوانب محسوسة أو مظاهر البديهة أو ما نطلق عليه الآن ـ التجسيم ـ فالمعنى سابق على المجاز ـ وتأتي العبارة الأدبية فتخرج المعنى وتبرزه بقوة ودقة، فكل الناس يعد، ويوعد، ويمدح، ويرثي، ويهجو، وينفر، ولكن الشاعر يخرج المعنى «الموجود» إخراجا خاصا، ويضيف إليه تفصيلات لم تكن معلومة من قبل، المعنى «مكشوف» ويأتي حسن التأليف وروعة اللفظة فيزيد المعنى «المكشوف» بهاء ورونقا، كما يقول الآمدي في الموازنة وهي ترديد لعبارة الجاحظ «المعاني مطروحة في الطريق». معنى ذلك أن هناك زيادات، وغرابة طرأت عليه، والواقع أن هذه العبارات كلها تنطوي تحت مفهوم واحد هو مفهوم الصورة العارية والصورة المنمقة.. فالمعنى مكشوف، والصورة المنمقة هي حسن التأليف أو براعة الألفاظ، وهذه النتيجة تعني أن مفهوم المعنى العادي في النقد العربي يبدو مضطربا، وغير مقبول، فحين ينظر النقد العربي إلى مثل قول أبي تمام:

رعته الفيافي بعدما كان حقبة
رعاها وماء الروض ينهل ساكبه

فلا يعطي هذا البيت للناقد العربي إلا أن الفيافي أضعفت الجمل، وهذا واضح ملقى في الطريق، وكل ما صنعه الشاعر هو أنه أضاف إلى هذا التعبير البسيط التافه زيادات طارئة من أجل أن يبدو أغرب من حقيقته الأولى، فالناقد يخرج من المعنى الحرفي جانبا، ويجعله «أصلا» قويا، وكل شيء وراءه طلاء وتنميق له.. هذه هي النغمة التي يرددها النقاد العرب منذ الجاحظ.

وهذا ما لاحظه بعض المحدثين من شيوع هذا المفهوم بين أبناء التراث العربي ـ الثوب أو الكساء، فهم يقولون إن اللفظ الحسن كالثوب الحسن واللفظ القبيح كالثوب القبيح، فالغلاف معروف ومنفصل عما يحتويه، هذا ما قاله غير واحد، ومنهم عبدالقاهر الجرجاني في كتابه «دلائل الإعجاز» وأبو حيان التوحيدي. ولكن عبدالقاهر الجرجاني باحث ذكي يحب العبارة المحددة ويكره الفكرة الملتبسة، ولكنه يعيش في نفس الفلك القديم، فحين يشرح عبدالقاهر الجرجاني يقول زيد شجاع، وإن زيدا شجاع، ما أشجع إلا زيد، الشجاع زيد، هذا كل ما يهم عبدالقاهر الجرجاني، المعنى واحد ولكن هناك اختلافات تؤكد المعنى مرة وتقصر الشجاعة على زيد مرة، فالمتقدمون يرون أن الشعر المحدث تحسين للشعر القديم، الشعر العباسي زينة للشعر الأموي والجاهلي، وبعبارة أخرى إن فاعلية الذهن أو اللغة لا أثر لها، والقوة الإنسانية الخالقة تهمل في النقد العربي، فاللغة الممتازة أو الشعر لا تخلق المعنى.. كيف واللغة نفسها في أي مظهر من مظاهرها ليست تكوينا أو خلقا، اللغة عندهم شأنها شأن كل شيء آخر في هذا الكون، وكل عنصر ثابت في مكانه

داخل الكل.. هذا هو الموقف الفلسفي في القرون الوسطى. ففكرة العلاقات من حيث هي مظهر لنشاط خلاق كانت بعيدة كل البعد عن عقل عبدالقاهر الجرجاني ونقاد العربية المتقدمين، فالصورة المنمقة تختصر فهم النقد العربي لمسألة المعنى.

سالت عليه شعاب الحي حين دعا
أنصاره بوجوه كالدنانير

هذا النظام أفضل من سالت شعاب الحي بوجوه كالدنانير عليه حين دعا. المعنى هو هو ولكن موقعه في النفس هو الذي تغير فحسب، فالاختلاف الذي تحدثه مواقع الكلمات اختلافات غير جوهرية.. إجمال المعنى ثم البحث عن زينته أو حصره أو توكيده أو الإقناع به أو تخييل وجوده في الواقع.

ففكرة الصورة المنمقة تجعل الشعر نوعا من المنطق التخييلي الممتع، وهذا ما صرح به عبدالقاهر الجرجاني، فمدار البحث في الشعر وفقا لهذه النظرية محصور في تفصيلات جزئية لاشك أنها أثرت في إفساد معنى القراءة الشعرية والأدبية، ولم يكن أحد يبحث في التصور الكلي العام.. ذلك أن هذا التصور بمثابة الصورة أو الحالة العارية التي دخلها التحسين فمن الحق أن عبدالقاهر الجرجاني شجع بسحر منطقه، وخمول الثقافة العربية بعد القرن الخامس على تشقيق النصوص والأدب عامة في ضربهم على التوكيد والتخويف والتطمين والتصديق والتكذيب وسائر المعاني المتفرعة عن ملاحظات «دلائل الإعجاز»، إذ يستحيل البحث في إطار الصورة المنمقة إلى ضرب من المهارة اللفظية. والصورة العارية هي التعبير الموافق للمنطق، فالنحو نفسه هو منطق اللغة والدلالة اللغوية الجادة هي دلالة منطقية، فالإنسان في اللغة والشعر حيوان ناطق في نظر الباحثين المتقدمين فيجب على الشاعر أو النص الأدبي أن يبرأ من الاستحالة والتناقض، فلم يدر في خلد هؤلاء أن التناقض أو الاستحالة أو التفسير أو التقسيم غير المنطقي أن يكون وفير الدلالة أو غنيا بالمعاني، فقول الشاعر عباس بن الأحنف:

سأطلب بعد الدار عنكم لتقربوا
وتسكب عيناي الدموع لتجمدا

هنا يقولون إن جمود العين يعني العين البخيلة بالدموع، فالخلق الفردي هنا نصيبه ضئيل، فاستنفاد الآلام، وتميزه عن السرور، وعدم الاختلاط به، يجعل الحقيقة النفسية هنا ضائعة وتعقيدات المعنى مهملة تماما، وفكرة الصواب بمعنى المطابقة تأخذ الوجاهة غير العادية: وحين يقول أبو تمام:

دعا شوقه يا ناصر الشوق دعوة
فلباه طل الدمع يجري ووابله

يقول الآمدي: إن الدموع لاتقوي الشوق بل تشفي منه، ولكن لم يخطر بباله أن الدموع تقوي الشوق، وتشفي منه في آن واحد. فالمتناقضات النفسية لا وجود لها عند هؤلاء النقاد، فالشاعر يبدو أو هو فعلا أروع من الناقد. فالشاعر يثور على المنطق وطريقة فهمه، فأبو تمام يحس بتداخل المتعة والألم، أو تداخل القبح والجمال.. وحين يتحدث عن متعة قبيحة أو جمال

قبيح لم يستطع الناقد أن يفهم هذا التزاوج. فالصورة العارية إذن مستقرة معلومة حدودها ويأتي بعد ذلك الشاعر لينمق تلك الصورة ويقيس قياسا منطقيا وصحيحا. وهكذا يصبح النشاط الشعري والأدبي كله حاشية على نظرية أرسطو. لقد وضع الشعر العربي كله في زكيبة واحدة، الشعر القديم جمال لفظي والشعر الحديث كذلك. بل يتعدى ذلك إلى كل أجناس الشعر وأغراضه سواء في المديح أو الرثاء وغيره لا ينظر إليه على أساس أنه عبقرية فردية مبتكرة، وإنما ينظر إليه على أنه تراث جماعي أو «ديوان العرب»، وكأن كل ذكاء خاص يحكم عليه من وجهة نظر مخالفته لسنن أولى أو لنظام سابق مفترض وقوي ومن ثم يصبح ذكاء الشاعر إلى نوع من لفت الأنظار أو من الغرابة، والبعد «فالبدر» جسم مستدير مستنير والدلالة الثانية للبدر هي الحسن. فإذا قال الشاعر:

وإذا المنية أنشبت أظفارها

ألفيت كل تميمة لا تنفع

شبه المنية بالسبع وليس في البيت بعد ذلك إلا قرائن تدل على فكرة اغتيال الأسد.

وحين يقول الشاعر:

جاء شقيق عارضا رمحه

إن بني عمك فيهم رماح

هناك تعارض وهناك قوتان والتوتر الرابض في قلب البيت موجود، فعقلية المديح لا تخدم علاقة النفس المعقدة، ولا تخدم التناقض الطبيعي في مواقف بشرية، فالمديح إذن هو المستوى الأول وتصبح كل شؤون المعنى في خدمة المدح. يقول الشاعر:

إذا قبح البكاء على قتيل

رأيت بكاءك الحسن الجميلا

فإذا تجنبنا فكرة المديح الغالبة على عقولنا أمكن أن نسأل هل ينفصل معنى البكاء الحسن عن البكاء القبيح انفصالا تاما ومستمرا؟! فالألم لا يستبطن المعنى في الشعر، فتجميد الموقف الشعري تجميدا بالغا لخدمة الرضا أو المديح.

وحين يقول الشاعر:

تجوب له الظلماء عين كأنها

زجاجة شرب غير ملأى ولا صفر

هنا يقول عبدالقاهر الجرجاني نعم هذا أمدح للبعير وعينه، والفاعل في النحو هو الذي فعل الفعل أو اتصف به، هنا يسند المشي إلى العين، والعين ليست هي التي تمشي، فما الذي يجود به علينا النحو.. ولكن التنافس بين الجزء والكل قد يؤلف جزءا من معنى الشاعر، ولكن هذا التنافس لا يعترف به في داخل منطق أرسطو، فالجزء داخل ضمن الكل، فعقلية العصور الوسطى ومنطق أرسطو والنحاة والنقاد تلتقي عند نكران مثل ذلك الفهم، فهذه الزجاجة أي عين الجمل ليست مليئة وليست خالية هذا ما يغفله النقاد والمتقدمون عن ماضي الزجاجة الممتلئة وغير الممتلئة يقفون عند المستوى الأول السطحي بطريقة قاسية موقف الجمل في الليل موقف الإنسان من هذه الحياة التي يختلط فيها النور والظلام موقف ليس فيه إشباع تام ولا حرمان مدمر. نستطيع هنا أن نقول إننا أضفنا شيئا وخرجت من عقلية المديح وربطت بين التنافس بين العين والجمل، فنحن نضرب هنا في قلب الدلالة الرمزية، والدلالة

الرمزية ليست مديحا ولا منطقا، فالمنطق تحصيل الحاصل، فنحن هنا نربط بين الكلمات على أنه خلق لمعنى لم يكن موجودا، أما إذا قلت هذا مجاز فأنت تعيش في سلام مع البلاغة والبلاغة هي فكرة الصورة المنمقة، ولكنك لا تستطيع أن تواجه الشعر كخلق، ولا تستطيع أن تفهم لغته فهما أكبر من تحسين موقف ساذج قبلي، ويقول الشاعر زهير بن أبي سلمى:

وقفت بها من بعد عشرين حجة

فلأيا عرفت الدار بعد توهُّم

فهذا هو ماض صرف أم أننا أمام زمن من نوع معين يصح أن نسميه عبر الماضي الذي يستوعب الحاضر، فالشاعر يفك أغلال النحو أو يخلق ما يشاء من النحو. ويواجه قصور النحو في تفهم البنية الأساسية للعبارة الأدبية. يقول الشاعر:

إن الثمانين وبلغتها

قد أحوجت سمعي إلى ترجمان

يقول النحاة «إن» أداة توكيد. أين إذن مغالبة الشاعر للزمن، والإحساس بالضعف والمجاهدة من أجل التشبث بالبقاء؟ إين الإضافة الحقيقية التي يعطيها جزء لسائر الأجزاء؟ فروح اللغة من السيولة بحيث لا تنضبط في مقولات أو قوالب، حتى المخالفات النحوية اعتبرت على أيدي النقاد هفوات، ذلك لأن الشعر ينبغي ألا يخرج على حدود المستوى الأول أو الصورة المنمقة، ومن أجل ذلك تعقبوا ما سموه سقطات المتنبي، وسقطات شعراء الجاهلية، ولم يستطيعوا أن يواجهوا القرآن الكريم نفسه، فالقرآن الكريم يضمر لغير الواحد بضمير الإفراد، ويضمر لما ليس مجموعا بضمير الجمع، ويضمر لغير العقلاء بضمير العقلاء، ويجمع صفات غير العقلاء جمع مذكر سالم ويصرف ما لا ينصرف، ويحذف آخر الفعل المعتل دون أن يسبقه جازم أو نهي، وقد ورد اسم أن مرفوعا في القرآن الكريم، ولكنهم مع الأسف يخضعون النص الأدبي المعجز لقوانين غريبة فالقواعد عندهم لها حرمة، وقوانين النحو تكفل العصمة من الخطأ، والخطأ هو مجانبة ما عليه الجمهور. والشاعر يبين بطريقة غير مباشرة عجز النظام اللغوي وقصوره. إن مفهومات النحو لا يمكن أن تضيء السبيل أمام نص أدبي رفيع فكيف بالنص القرآني المعجز؟

إن فلسفة اللغة الحقيقية هي الفن حقا.. إن الفن ليس لغة خاصة.. ولكنه يسمو بالبشر في داخل ذواتهم. ومن الخير أن لا نخلط قديما بحديث فنحرم من صحة التمييز بينهما أو نعيش زمنا في سعادة تصرفنا عن بحث الفروق والتطورات الهائلة في هذا الميدان الشاق.

المراجع:

- عبدالقاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز.
- عبدالرحمن بدوي: التراث اليوناني في الحضارة الإسلامية
- إبراهيم مصطفى: إحياء النحو.
- عبدالوهاب حمودة: القراءات واللهجات.
- إبراهيم سلامة: بلاغة أرسطو بين العرب واليونان.
- عبدالرحمن بدوي: فن الشعر.
- الدكتور عبدالبديع لطفي: التركيب اللغوي للشعر.

ليلى محمد صالح

وصدمة الحرب.. صدمة الحب

في «لقاء في موسم الورد»

أنور محمد

تطرح الكاتبة ليلى محمد صالح في مجموعتها القصصية «لقاء في موسم الورد» قضيتين محوريتين، الأولى: قضية الرجل الذي تحبه المرأة ولا يسعفها الوقت كي تغمره بأنوثتها لأن حربا مباغتة ومفاجئة شنّها شقيق وجار (الاحتلال العراقي للكويت) فأخذت نارها - نار الحرب - هذا الحبيب، كوته ومن ثم أكلته. والثانية: قضية الرجل الذي تعشقه المرأة ثم يدوس على عواطفها ويسافر إلى أمريكا متعللا بالدراسة ليكمل تحصيله العلمي والمعرفي فيها غير آبه بمشاعرها تجاهه، ثم ذاك الحبيب الآخر الذي عشقته وعندما دخل (بيتها) فرّ من دفء صدرها الشرعي إلى نار حضن خادمتها. إذن، بطلة ليلى محمد صالح أصيبت بصدمتين: 1 - صدمة الحرب/ والتي تجلت في خمس قصص. 2. - صدمة الحب/ والتي تجلت في قصتين.

1 - صدمة الحرب

1 - الياسمين والمدافع

استهلت ليلى محمد صالح قصتها هذه بمشهد عائلة تستحم على البحر، فإذا بصوت دوي الانفجارات (الاجتياح العراقي) الذي كان أقل من كذبة وأكثر من واقع، يقطع على الزوج والبنت والمرأة الحالمة - حلمهم في بحر يتنعمون بمياهه ورماله. بطلة القصة رغم القصف المدفعي ماتزال، بل تصر على التمسك بحلمها وبقميص نومها الحريري الشفاف الذي يتطاير كالزوبعة.. مع أن القصف - هذا - حرق الحرير وكذلك دودة قزه، فما يحدث مرعب وقاس.. جسد حبيبها: جسدك كان يستحم ببحر من دماء المجد الآتي.

ليلى محمد صالح ولو أن الذي حدث/ احتلال العراق للكويت/ كان غير متوقع وغير معقول، إلا أنها لم

تحـوّله إلى حكاية، إلى قـصـة. لقـد كـتـبت وصـفـا أقـرب إلى الانفـعـال الوجداني منه إلى الحكاية. ليلى كتبت انفعالها ولم تكتب رؤيتها، لقد كانت قلقـة ومـرتبكة، بسـبب غـزو وطنـهـا ولذا ليس من حقنا أن نطالبها بأكثر من ذلك.

2 ـ لقاء في موسم الورد

تبدأ القصة بمطر ينقر زجاج نافذة الراوية / البطلة وهي تنام على جمـر انتظار حـبيبـهـا النسر الذي كان يزأر غضبا (وبرعاية الله) حين ذهب يدافع عن كـويتـه. ذهب، ولكنهـا تريد الموت مع الـغـائب الذي تنتظره وهـي تحـمل في قلبـهـا كل (شـوق) الشـوق لتذوب بين دفء ذراعـيـه السـمـراوين اللتين تحتويانها.

المرأة / الأنثى ـ الحـرمـة / خـاصـة عندنا في الشـرق الـعـربي لا وطن عندها أغلى من الرجل (حـبـيـبـهـا، فارسـها) فيداه، ذراعاه واحدة تصلح لأن تكون أرضـا للأنثى بينما الثانية سماء لها. وما بينهما الحياة، حياتها. الرجل = الوطن / في الحـيـاة البـدوية الـعـربيـة ومن الجـاهلية كـان الرجل يتـحـول إلى وطن ـ وأي رجل؟ الفـارس، وليس أي فـارس.. لكنه هنا صـار يحـتـفظ بالمكان الذي فـيـه: الأريكة الزرقـاء، النافـذة، الضـوء الخافت، لوحة صغيرة لثلاث زهرات من عبـاد الشـمس، أبواب، أقـفـال. و ـ كـومـة، بل تلال من الذكـريات، من أحاديثه التي تحيل الزمان والمكان إلى إحـسـاس عظيم بالجـمـال، والأمل ـ الأمل بعـودته، عـودة الرجل الذي تنتظره ولابد سـيـعـود، بل هـي توّثق وليس تؤكـد عـودته، حين قـبّلت صـغـيرتهـا من أحـد خـديهـا، وتركت الخـد الآخـر (لا أيسـر ولا أيمن) إلى حـبيبها ـ الرجل ـ ليقبله. لكن سرعان ما تفيق من حلمـهـا، تأخر الرجل، قال أحدهم: لا تسرعي إنهم لم يأتوا حتى الآن (انتظري) ولا تتـعـبي نفسك ص 26، وهنا ينقلب الحلم إلى كـوابيس تجثم فوقها.. جسدا وروحـا. ولم تعد كـمـا صـرّحت: تصلح للحب والنوم. صـارت رمـادا. بعـد ذلك تغـرق، تسـتـغـرق ليلى مـحـمـد صـالح في التعبير عن مشاعر بطلتها وهي تنظر بين الأسـرى إن كـان (ذكـرهـا) الذي أخـذته الحـرب يلّوح لهـا بيـديه.. أين أنت؟ أين أنت؟ يا كل روحي.. يا دفء قلبي.. يا ضـوئي.. يا عطري.. يا مجدي ص 29. قلنا إن الرجل مـعـادل للوطن، لكن إذا عـاد الوطن ولم يعـد الرجل.. فـمـا الذي يحـدث؟ الراوية تكتـفي: تحس بيده تشـرب كـفـيـهـا، تلثم.. ترتجف.. تنتشي.. تنثر عليه ورد الشـوق.. قـرنفل.. ياسـمين.. جوري ص 31.

ليلى صـالح رغم أنهـا لم تسـتطع كبح جماح مشاعر بطلتها التي عبرت عن (الشـبق) ليس الليـبـيـدي بل (الوطني)، لكنهـا بقـيت بسـيطة، عفوية. إذ استخدمت مفردات لغوية (فطرية)، ليلى تكتب نصـا إبداعيـا، نصـا قصصيا. نحن لماذا نحب زكريا تامـر؟ يوسف إدريس؟ نصـهـمـا الإبداعـي يحـمـل في داخلـه بذور خلوده: حـدثا دراميـا تحـتـفل به لغـة سـاحـرة، مـفـردات قـد تبدو ضـارية

شرسة (قصص زكريا تامر) لكنها رقيقة لما فيها من بريق معناه كأن له طعم لحم يُشوى على نار سقود. ليلى لا تحتفل باللغة رغم أنها تعبر الحدث الذي تقصه علينا كثيرا من الجهد (الذهني).. فهي تكتبه وكأنها تمتزج به، تحترق به، كأنه قطعة منها.

3 ـ اللقاء مازال وعدا

في هذه القصة تستمر بطلة ليلى في الانتظار وفي البحث عن وطنها، فماتزال: تتسمر أمام النافذة لعلها تراه.. ربما يأتي.. ربما. ولو أن هذه القصة من أجمل قصص المجموعة كبناء فني، إلا أنها تعاني من (الفوتوغرافية) والمباشرة في بعض مقاطعها.

4 ـ إيقاعات الصمت المر

لأن الوطن محتل، يحتله الشقيق، فكل شيء فيه يفقد فرحه.. لا نشك في ذلك.. لكن لماذا الإغـراق في التعبير/ في الوصف: الوطن الطيب، الأرض المغتصبة، الأجسام تتراكض أمام دوي المدافع.. دموع الدم تجوب في عينيه ص 49. لماذا تسرف ليلى في استخدام مفرداتها اللغوية؟

وهنا أسأل: عندما تذهب المرأة إلى الصائغ لتشتري ذهبا/ هل تشتريه سبيكة أم تشتريه عقدا وقرطا وإسوارة؟ لا نخفي أنها تحب الذهب، لكنها تحبه إسوارة تزين بها يدها، وقرطا يتدلى من أذنيها، وعقدا يضيء رقبتها وصدرها. أقول لليلى محمد صالح: أين الإسوارة وليس الذهب.

2 ـ صدمة الحب

5 ـ البحر يبتلع الحب

عندما تفرغ من قراءة هذه القصة تدرك أن ليلى صالح تكتب لحظة فيها (قص) فيها (حكي) يختلف عن كل قصص المجموعة. مما يعني أن المرأة لا تستطيع الكتابة عن الحرب بالقدر الذي تكتب فيه عن الحب، وكأنها (المرأة) مهما تشظت وتلظت بنار الحرب، فلا يمكن أن تعبر عنها كما تعبر عن نار (الشوق) للقاء حبيب بعد حين سيسافر/ يسافر إلى أمريكا ليدرس ويتركها للأبد: تمددت على الفراش، كتبت حلم يقظة، فكتبت قصة.

6 ـ المسافة والتحول

هي أرملة وعندها ولد وبنت تحبهما(!) بقدر ما تحبه، ودون سابق اتفاق.. يقبّل شعرها ويدها ويهمس في أذنها: أين تريدين أن نسهر؟ ص 97 ـ 98. ومع أن السهرة لم تطل، رأته عاريا كآدم.. ينهمر الماء على جسده بينما (روز) خادمتها شبه عارية إلى جانبه حاملة له المنشفة ويده تحتضن جسدها.. يضمها إليه بقوة ويعتصرها وهي تسقط بين ساعديه مرتعشة ص 99.

من خان من؟ روز أم الزوج. أم أن كليهما خاناها، سعيا إلى ضعضعة قوتها. البطلة في قصتها هذه، وعندما ضبطت خادمتها وزوجها ـ بالجرم المشهود في الحمام يغتسلان لم تفعل سوى: أن تدخل إلى غرفتها وتقفل الباب من الداخل ويداها تمسكان

برأسها وتسدان أذنيها وعيناها تتجولان في سقف الغرفة ص 100 - 101 البطلة (تلوم) الخادمة (روز) الحلقة الأضعف، لكنها تبرر لها، فهي كما تقول وجدت التشجيع من زوجها، لكن ليس الذنب ذنب الخادمة (الجميلة). الخادمة أنثى، وكل أنثى تريد ذكرا - بمعنى: أين تذهب الخادمة روز بجسدها وبغرائزه، بعواطفها؟ أليست أنثى.. أنا أستغرب موقفها المسالم، ردود فعلها المسالمة / وجدت الخادمة عارية في الحمام مع زوجها وهما يغتسلان فوضعت يديها على وجهها كي لا ترى!! نحن لا نشجع على العنف، على أن يكون الرد عنيفا، لكن نسأل: أين ذهبت قوتها.. غيرتها. هل اكتفت بأنها استطاعت أن تقدم عظة، حكمة للأنثى بأن الرجل وفي المحور الثاني من مجموعتها القصصية هذه لا أمان له، فهو يهوي إلى جسد الأنثى كما تهوي الفراشة إلى النار، ويهرب من جسدها كما يهرب الضبع من ضوء النار. إن بطلتها تركتنا نتساءل: كيف فرطت بقوتها، قوة الأنوثة في لحظتين، الأولى: لحظة الفراق. والثانية: لحظة الخيانة؟

جمال الحكي

هل تعرف الراوية وهي تصف الخادمة والزوج عاريين في الحمام أنها كانت تمارس إغراء شديدا مصحوبا بشهيق حار بقي داخل نفس القارئ، بينما هي كانت تطلق زفيرا باردا إزاء موقف يمتهن كرامتها، يمرّغ أنوثتها بالوحل، ولم تفعل شيئا، رد فعلها بقي سلبيا، نحن كقراء لم نشاهد (عريا)، هي وصفت لنا شخصين عاريين (امرأة ورجل) قاما بعمل بذيء ونجس ويغتسلان منه بالماء، والصورة التي تراها هي قبيحة. البطلة رأتهما عاريين من الطهارة، ففعلهما الذي يغتسلان منه كان فعلا بخسا ضدها. الخادمة قبلت الفعل وكذلك الحبيب الخائن في إطار إشباع فضوله الغريزي في التمتع، في التعرف، في تبادل شهوة، لذة مع نبض أنثوي جديد.

الفعل الذي قام به كل من الخادمة وحبيبها الخائن يخل بجمال القصة؟

هناك احتمال أن ينسف الأخلاقي الفني، يطيح به - لكن لوقت قصير.. لأنه مهما كانت قوة الأخلاقي شرسة وخارقة فإنها إنما تستمد قوتها هذه من جمال الشكل الفني الذي للقصة. الأخلاقي في الفن يذهب، بينما الجمالي فيه يبقى. كلنا يتذكر رواية (مدام بوفاري) لفلوبير - كم الأخلاقي فيها ثائر ومستهتر ولا مبال بكل القيم (العرفية والسماوية) بل أن (الأخلاقي) يغلق أبواب الجنة في وجه مدام بوفاري، بالتالي: كم ناهض المجتمع الفرنسي في حينها سلوكيات مدام بوفاري، وانقلب على فلوبير، ونسي هذا المجتمع أن (المدام) مجرد امرأة ابتدعها خيال الكاتب فلوبير وليس لها أي مثيل في الواقع. بل أن المجتمع الفرنسي صار يطاردها كأنها امرأة من لحم ودم تعيش داخل خيوط عنكبوته التي نسجها لنفسه وجاءت مدام بوفاري

وقطّعتها. كان على ليلى محمد صالح أن تطور هذه الفكرة بأخذ موقف من الحادثة/ حادثة اجتماع رجل وامرأة في قصتها بشكل غير شرعي.

طبعا أنا لا أدفع ليلى صالح لأن تقتل الخادمة أو حبيبها، أنا أريد منها موقفا جماليا، وبالتالي أنا أحلل وأدرس وأسأل: ما الفرق بين (آخيل) هو ميروس في الألياذة، وبين نابليون بونابرت؟ كلاهما خاضا حربا، آخيل يجسد البطولة الجميلة، بينما نابليون يجسد البطولة البشعة الوقحة. آخيل من نسيج الخيال، نابليون من نسيج الواقع. مع ذلك فنابليون كان قد قرّب إليه عددا من الرسامين ليصوروا له معاركه وانتصاراته: 1 ـ دافيد وكان مصور البلاط الفرنسي، 2 ـ غرو، 3 ـ جيرار، 4 ـ برودون، 5 ـ فيرنيه. وكلهم لم يُرضوا ذوق نابليون سوى (غرو) الذي امتاز عنهم بأنه صوّر معارك نابليون أوسمها الحروب التي خاضها من وجهة نظر كشف فيها (غرو) عن ويلاتها، وعن الدمار الذي ألحقته بالبشر. بتقديري أن المطلوب من ليلى صالح ومن غيرها ممن كوتهم الحرب بنارها أن يصوروا ذاك الجانب المخفي والمستور منها والذي ما يزال ضحاياه يكتوون بناره.

بلاغة

ليلى محمد صالح وفي المحور الأول من مجموعتها، تسرّعت في قصصها خوفا من ألم الولادة. الإبداع ـ النص الإبداعي إذا لم تكتمل دورة نموه في الظلمة الأولى فكيف سيواجه الضوء؟ في المحور الثاني كانت أكثر تحسبا كي تضع جنينها في شهره، كانت فنيا أكثر بلاغة، وأكثر قدرة على سرد حكايتها بشكل دعانا لأن نتساءل: كم تجيد المرأة الحب.. وكم هي تخشى الحرب؟

الفن اختراع لحظة تفكر فيها بحرية، واختراع مساحة ترقص عليها بحرية، لكن بشرط أن نميّز بين قاص يكتب بصعوبة عن الحرية التي يتمتع بها، وبين قاص يكتب بسهولة عن الحرية التي يصعب عليه تحقيقها.

ليلى محمد صالح في مجموعتها القصصية «لقاء في موسم الورد» حرصت على أن يكون اجتماعنا مفيدا، لكنها بعد أن وزعت علينا الوردات لِمَ احتفظت بروائحها؟



رياض العبيد

إذا كان الشعر في الأساس نوعا من الفقدان، والحفر الحاد في أعماق النفس والألم والحزن والقلق واليأس - الكوني، فهل يعني ذلك أنه شيء يجب الحذر منه، أو لنقل الابتعاد عنه، أو نسيانه لفترة ما، ثم العودة إليه مرة أخرى، إذ يُخيل إليّ، أن ذلك الفقدان لكل ما هو حميم وعزيز وجميل في الحياة، الذي يسمُ الشعر بميسمه، أو يعطيه رتبة عالية في الكتابة بشتى أنواعها، إلى درجة اعتباره، حسب أفلاطون ترجمة لكلام الآلهة، هو الذي يترك الشاعر حبيس عزلته وضحية نفسه ومجتمعه، بالتالي حملا ثقيلا على الجميع، أو لنقل: ذبابة سقراط التي لا تكف عن قرص ونخر جسد الحياة والسلطة والمجتمع والعادات والتقاليد والأخلاق والدين إلخ... في هذا الشأن كيف يمكن أن نفهم أو نفسر حياة الشاعر الذاتية، أو لنقل: كيف يمكن أن نفهم شقيّ حياته الشخصية الذاتية، والشعرية الإبداعية؟

هل يكون الشاعر مثلا بين أصدقائه وعائلته وزملائه في العمل، - أيا كان شكله وطبيعته - شخصا آخر مقنعا بألف قناع، بالتالي كيف يستطيع أن يغطي عن ذلك الفقدان العميق لكل تلك الأشياء الحميمة المغروسة والمحفورة بقوة فيه حتى النخاع العظمي؟

أم هل يكون الشاعر مثلا، في لحظات الكتابة الشعرية، شخصا آخر تماما، قد يكون شيطانا أو ملاكا، عالما نفسانيا، مجنونا كنيتشه، أو امرأة على وشك ولادة طفل جديد؟ أم أنه في الحالتين - أي الإبداعية والشخصية - ليس سوى إنسان واحد

يعاني انفصاما ذهنيا وسيكولوجيا حادا، لا يستطيع إنقاذه أحد منه، أو لا يستطيع هو نفسه تجاوزه أو تفاديه سوى بالكلمات أو الصمت المطبق؟

هل الشعر بهذا المعنى فعل ميتافيزيقي، يتجاوز كل تفسير وتحليل بنيوي، مخبري، تفكيكي، اركيولوجي، تيولوجي، ديني، فيولوجي، سكيولوجي إلخ..؟

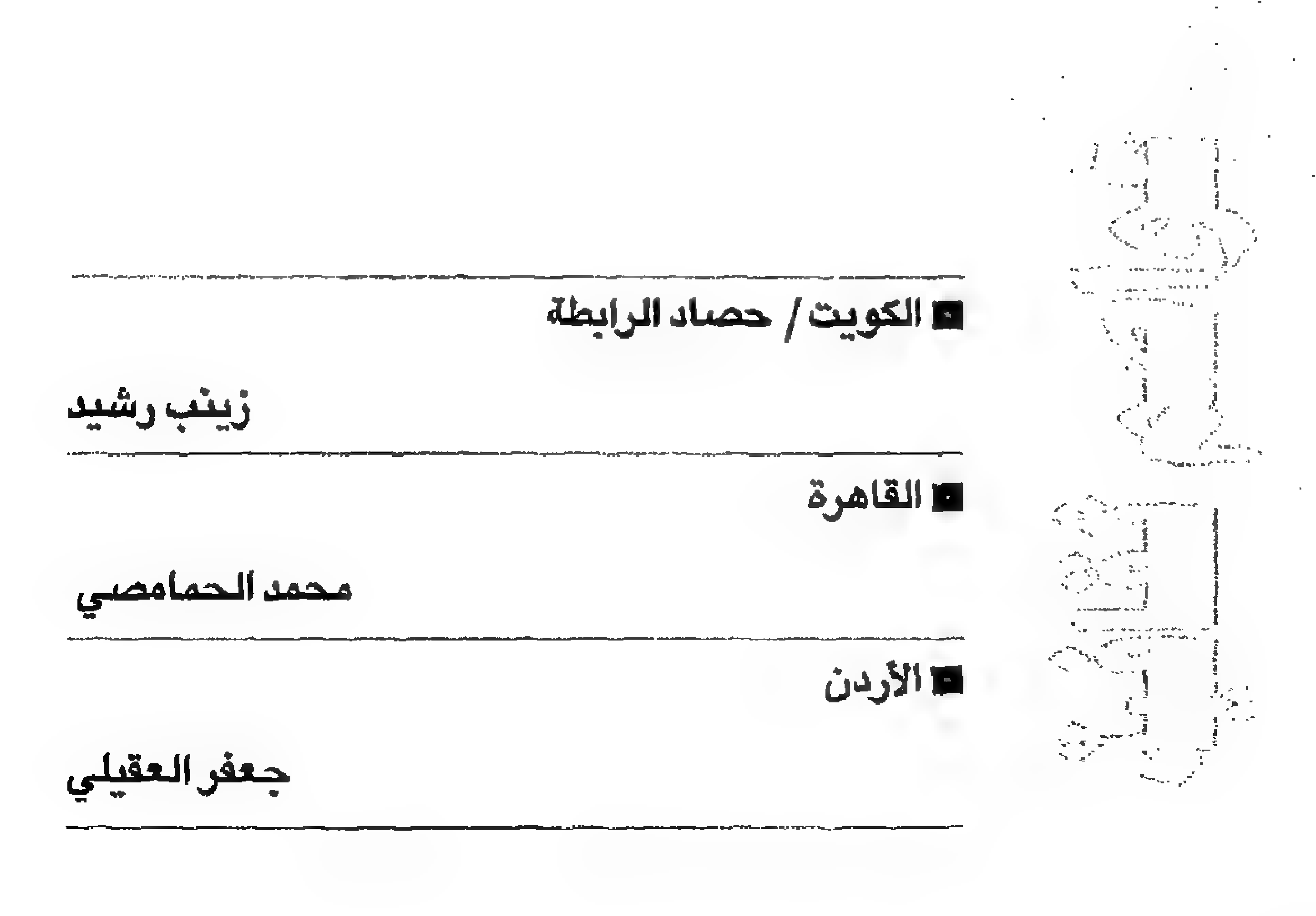
أم أنه ليس أكثر من لعب طائش عبثي طفولي بالكلمات، أي ممارسة عقلية روحية (على شكل نيرفانا بوذية مثلا)، أو لنقل: طيرانا خياليا في فضاء خال من أي شيء إطلاقا؟ إذا كان التوصيف الأول له (أي للشعر) صحيحا، فإنه سيعني في هذه الحالة، هزة شبه إلهية، خارجة عن قوانين البشر والكون والجاذبية الأرضية والقوانين الفيزيائية والقواميس والقواعد اللغوية والنحوية والأخلاقية والدينية والمعرفية إلخ... بالتالي يصعب إدراك أعماقه وسبر أغواره مهما كانت تبدو القراءة الأولى له، فإنه سيكون شبه سطحي وعادي وتافه، ومن دون أي معنى أو جوهر (Substanz).

بكلام آخر: سيعني أنه بلا فائدة تذكر، ويمكن الاستغناء عنه إلى الأبد، دون أي شعور بالذنب أو الندم! أو أنه بسبب تلك الصعوبة في استجلاء آفاقه وأبعاده، سيعني أنه أكثر قيمة من كل قيم الحياة والوجود والعدم (الموت-الحب) مجتمعة!!

لهذا يستعصي على الكثير، بل على الملايين فهم إشاراته الغامضة التي يبثها هنا وهناك (كنجم بعيد، لم تصله بعد مركبة فضائية من أحدث طراز التكنولوجيا المعاصرة) - داخل القصيدة، التي قد لا تتجاوز بضعة سطور ولهذا أيضا، وتحديدا، يهجره الناس أو لا يحاولون الاقتراب منه خوفا من إشاراته الغامضة الشيطانية تلك حينا وحينا آخر، وهذا الأغلب، خوفا من ضياع أوقاتهم الغالية جدا على قلوبهم، في محاولة فك ألغازه أو الاستمتاع ببعض موسيقاه الصاخبة أو الهادئة جدا، كونهم يفضلون قضاء أوقاتهم العزيزة تلك في مراقبة حركات وهزات أي جسم إنثوي جميل على شاشة التلفزيون أو السينما أو الكمبيوتر أو لنقل: متابعتهم لشقراء تعرض مفاتنها على خشبة المسرح اللندني أو البرليني أو الباريسي، أو في إحدى كباريهات هذه العواصم الكبرى. عندئذ سيكون مصير ذلك الشعر المسكين برميل الزبالة أو الانتحار شنقا أو الانتحار على الطريقة الساموراتية، اليابانية، أو على الطريقة الألمانية «في غرف الغاز» الكبيرة!

أما إذا كان التوصيف الثاني له (أي الشعر) صحيحا، فإنه سيعني في هذا الحالة، نوعا من ممارسة الرياضات الروحية، من يوغا وتصوف، إسلامي، مسيحي، غايتها اتقان فن التحكم بالحواس والتنفس والنظر، وربما السحر والشعوذة، أي درجة الانحراف الجنسي والشذوذ العقلي (كما كانت الحال عند رامبو وفيرلين على سبيل المثال)، وذلك عن طريق تعاطي المخدرات بكافة أنواعها

من جهة، ومن جهة أخرى نوعا من ممارسة كل الطقوس والشعائر الدينية القديمة، ابتداء من عبادة النار والحجر والأعضاء الجنسية، والخوارق المافوق طبيعية إلى عبادة الشيطان، كما كان يشير بودلير إلى هذا الأخير تحديدا في هذا الخصوص لن يبقى للشعر سوى تلك الفنتازيا اللغوية أو الجنسية الفضائية، (كما كان يفعل أبو نواس قديما في بعض قصائده، ويفعل الكثيرون اليوم في قصائدهم النثرية المملة والبعيدة جدا عن أي قيمة جمالية أو متعة حسية)، التي لن تقدر على إدخاله أو إيصاله إلى درجة الإبداع الحقيقي الذي درجنا على تسميته بالوحي أو العبقرية، التي تولد مع كل شاعر عظيم، أخيرا قد يكون التوصيفان إياهما للشعر مكملان لبعضهما البعض على نحو من الايحاء؛ أو لنقل: إنهما عنصران متحدان في جوهر واحد اسمه: الكون والحياة قبل أن يوجدا معا. لهذا وبسبب ذلك تحديدا سيدوم بقاء الشعر حتى بعد زوالهما، ذلك أنه - أي الشعر - ليس سوى ذلك الشيء الذي لم يقدر أحد على الكشف عنه نهائيا، فهو كالموت، كان وسيدوم أبدا.



■ الكويت / حصاد الرابطة

زينب رشيد

■ القاهرة

محمد الحمامصي

■ الأردن

جعفر العقيلي

حصاد الرابطة

الكويت

إعداد: زينب رشيد

□ وفد اتحاد كتاب المغرب يزور رابطة الأدباء.

□ وفد إعلامي تونسي يلتقي بأعضاء الرابطة.

□ زهرة الجلاصي وزينب العسال تحاضران عن الغزو والمقاومة في القصة الكويتية

□ مؤسسة البابطين للإبداع الشعري تصدر «مختارات من الشعر العربي في القرن العشرين»

في إطار اللقاءات الأخوية المتبادلة بين أدباء الكويت وأشقائهم في البلدان العربية الأخرى زار رابطة الأدباء وفد اتحاد كتاب المغرب المكون من الشاعر حسن نجمي رئيس الاتحاد وعضوية الدكتور عبد الرحيم موذن، والدكتور عبد النبي ذاكر، والشاعر توفيق بلعيد.

وقد رحب بالوفد الضيف الدكتور الشاعر/ خليفة الوقيان الذي أشار إلى عمق العلاقات التي تربط الكويت بالمغرب منذ أمد طويل. وخير دليل على ذلك ما كتبه الشاعر أحمد السقاف عن المغرب في الستينيات.

ثم اقترح أن يلقي السقاف بعض ما كتبه، فألقى قصيدتين نالتا إعجاب واستحسان الحضور والوفد الضيف.

ثم ألقى الأستاذ حسن نجمي كلمة أثنى فيها على الشاعر الأستاذ أحمد السقاف، وأشار إلى أن وزارة التربية في المغرب أقرت بعض قصائده في المناهج الدراسية، وهو اسم معروف لدى أبناء المغرب ومثقفيها، كما أشار نجمي إلى العلاقات النوعية التي تربط اتحاد كتاب المغرب برابطة الأدباء من خلال التنسيق المتبادل في مؤتمرات الاتحاد العام للكتاب العرب، ومن خلال تنظيم اللقاءات الثقافية وتمنى في كلمته أن تتمخض زيارة الوفد إلى الكويت عن اتفاق وتنسيق وتعاون ثقافي عميق بين الاتحاد ورابطة الأدباء والمجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب.

ثم تحدث نجمي عن وضع اتحاد كتاب المغرب، وأهم ما يقوم به من نشاطات، وما يواجهه من مصاعب، وعن بعض المشكلات الثقافية المطروحة على الساحة المغربية مثل الفرانكفونية، التي لم تعد تشكل أي خطر على الثقافة المغربية، كما تحدث

عن اللغة الأمازيغية التي يكتب بها بعض كتاب المغرب، وعلى أنها تثري الساحة الثقافية ضمن إطار التنوع والمناخ الديمقراطي الذي يسعى الكتاب المغاربة إلى ترسيخه.

ثم شارك في الحوار **الدكتور خالد عبد اللطيف رمضان (رئيس تحرير مجلة البيان)** وطرح عددا من الصيغ العملية لتفعيل التعاون بين الرابطة واتحاد كتاب المغرب من خلال إصدار ملفات خاصة عن الأدب المغربي في مجلة (البيان)، وكذلك إصدار ملف عن الأدب في الكويت في مجلة (آفاق) التي يصدرها اتحاد كتاب المغرب.

ثم قدم الشاعر حسن نجمي مجموعة من الكتب الفنية شعرا وقصة ودراسات نقدية من إصدارات اتحاد كتاب المغرب هدية إلى مكتبة رابطة الأدباء مع أعداد من مجلة (آفاق) الفصلية التي تعد من المنابر الثقافية الرصينة والمجددة في آن معا. كما قدمت رابطة الأدباء بعض إصداراتها وأعدادا من مجلة (البيان) هدية إلى اتحاد كتاب المغرب.

□ زيارة الوفد التونسي:

كما زار رابطة الأدباء الوفد الصحفي والإعلامي التونسي المكون من الأساتذة:

- محمد بن صالح: رئيس تحرير الشؤون الدولية لوكالة تونس أفريقيا للأنباء ورئيس جمعية الصحفيين التونسية.

- نجيب اللوز: رئيس قسم الشؤون الاقتصادية

- عبد الله مسعود: نائب رئيس تحرير جريدة الأخبار

ودار الحوار بين الوفد الضيف وأعضاء الرابطة والجمهور حول الوضع الثقافي والإعلامي في تونس وما يشهده من تحولات وتطور، وعن ضرورة تمتين العلاقات الثقافية بين تونس والكويت من خلال تبادل الكتب والدوريات والوفود الإعلامية.

كما أشاد الوفد التونسي بدور الكويت الثقافي، وبما تصدره من كتب ومجلات وصحف تدل على المناخ الديمقراطي الذي يعيشه أبناؤها.

□ زهرة الجلاصي وزينب العسال في رابطة الأدباء:

قدمت الكاتبة التونسية زهرة الجلاصي محاضرتها حول «المدينة والمرأة والطفل من خلال نماذج من أدب محنة الغزو» وتحدثت فيها عن تجليات المدينة والمرأة والطفل في القصة الكويتية من خلال المجموعات القصصية التالية:

- «شموع السراديب» و«رحيل النوافذ» لثريا البقصمي

- «لقاء في موسم الورد» لليلى محمد صالح.

- «الحواجز السوداء» لليلى العثمان

- « وجهها وطن» و«دماء على وجه القمر» لفاطمة يوسف العلي

- «دراما الحواس» لمنى الشافعي.

كما قدمت الكاتبة المصرية زينب العسال محاضرتها بعنوان «فعل المقاومة.. وثلاث أديبات كويتيات» وتحدثت فيها عن تجليات المقاومة في

قصص كل من ليلى محمد صالح ومجموعتها «لقاء في موسم الورد» وثريا البقصمي ومجموعتها «رحيل النوافذ» وفاطمة يوسف العلي في «دماء على وجه القمر». وتوقفت في هذه الدراسة عند المكان، والحوار، والشخصيات.

وقد قدمت الباحثتين الأديبة فاطمة يوسف العلي بكلمة أشادت من خلالها بجهودهما النقدية في دراسة القصة الكويتية.

(221) شاعرا من ثلاثة أقطار عربية في الجزء الخامس

مؤسسة البابطين للابداع الشعري اختتمت سلسلة

«مختارات من الشعر العربي في القرن العشرين»

الأجزاء الخمسة في (3872) صفحة تحتوي تراجم وقصائد (1050) شاعرا.

أصدرت مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري الجزء الخامس من سلسلة «مختارات من الشعر العربي في القرن العشرين» يقع في (804 صفحات) من القطع الكبير ويشمل هذا الجزء مختارات لشعراء من العراق وموريتانيا واليمن.

وقد قام باختيار القصائد من العراق والتقديم لها الأستاذ الدكتور علي عباس علوان ومختارات موريتانيا اختارها، وقدم لها الدكتور محمد بن عبد الحي وساعده الدكتور محمد الحسن ولد محمد المصطفى، أما مختارات اليمن فاختارها وقدم لها الأستاذ الدكتور عبد العزيز المقالح وساعد في الاختيار الأستاذ محمد حسين هيثم.

جدير بالذكر أن هذا الجزء من المختارات يأتي ضمن اسهامات عديدة ومتنوعة لمؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للابداع الشعري، في احتفال الكويت باختيارها عاصمة للثقافة العربية للعام 2001، تلك الاسهامات التي اختتمتها باحتفالية «مئوية الرحيل والميلاد» احتفاء بالشاعر والفنان الكويتي الكبير عبد الله الفرج والشاعر والأديب اللبناني الكبير أمين نخلة.

وقد بلغ عدد الشعراء الذين تم الاختيار من قصائدهم لهذا الجزء من المختارات (69) شاعرا من العراق، و (65) شاعرا من موريتانيا، أما عدد شعراء اليمن فكان (87) شاعرا، وقد أعد الكتاب الأستاذ ماجد الحكواتي والأستاذ عدنان جابر وأشرف على طباعته وراجعه الأستاذ عبد العزيز السريع والأستاذ عبد العزيز جمعة، وبهذا الجزء اختتمت سلسلة المختارات الشعرية التي تضمنت قصائد مختارة من (19) قطرا عربيا والمهجر، وبلغ مجموع صفحاتها (3872) صفحة، وكان عدد شعرائها (1050) ألفا وخمسين، وقام بكتابة المقدمات واختيار القصائد (29) باحثا مختصا من جميع الأقطار العربية.

القاهرة

محمد الحمامصي

في الدورة الرابعة والثلاثين لمعرض القاهرة الدولي للكتاب القضية الفلسطينية وصراع الحضارات يسيطران على مناقشاته

على الرغم من سخاء الندوات والأمسيات الأدبية والشعرية منذ اللحظات الأولى لافتتاح معرض القاهرة الدولي للكتاب في دورته الرابعة والثلاثين إلا أن الأحداث الجارية على الساحتين المحلية والدولية غطت على جل اهتمام جمهوره حيث شهدت مناقشاتها بحضور مكثف ومرونة شديدة في طرح الأفكار والتساؤلات، فالجمهور كان متعطشا للحصول للإجابة على بعض وليس كل التساؤلات الخاصة بتلك الأحداث، وقد جاء المحور الرئيسي للندوات (صراع أم حوار الحضارات) متوافقا مع ذلك، فالحرب الأمريكية في أفغانستان من وجهة نظر الأغلبية ليست حربا عسكرية بقدر ما هي حرب ثقافية قائمة على أن هناك حضارات ستواجه بعضها البعض، وقد تمت مناقشة وتناول الأحداث من مختلف مستوياتها السياسية والثقافية والاقتصادية والاجتماعية، وكانت أكثر ندوات المعرض الأكثر فعالية هي تلك التي ناقشت الأوضاع السياسية والاقتصادية المتردية التي أعقبت أحداث التاسع من سبتمبر وتطوراتها بدءا بما يرتكب من أعمال حصار وإرهاب ضد الشعب الفلسطيني، وانتهاء بالهجمات غير المبررة على الإسلام والعرب من قبل الكتاب والمفكرين الغربيين، فجاءت لقاءات ياسر عبد ربه وزير الثقافة في السلطة الوطنية الفلسطينية، والسيد عمرو موسى الأمين العام لجامعة الدول العربية، ود. أسامة الباز المستشار السياسي للرئيس مبارك، والبابا شنودة الثالث بابا الإسكندرية وبطريرك الكرازة المرقسية، والسفير الفلسطيني في القاهرة محمد صبيح، وغيرهم من المسؤولين السياسيين العرب والمصريين والمحللين السياسيين والمؤرخين.. ويشارك في الدورة الرابعة والثلاثين للمعرض اثنتان وتسعون دولة يمثلها ثلاثة آلاف ناشر يقدمون أربعة ملايين ونصف مليون نسخة من الكتب التي تصل عناوينها إلى مئات الآلاف.

التكريم أولا

كعادته كل عام وقبيل لقائه بالكتّاب والمثقفين كرّم الرئيس حسني مبارك 13 كاتبا فازوا بجوائز أفضل كتاب لعام 2001، وهم إبراهيم

نافع عن كتابه (ماذا يحدث في شرق أوروبا)، والسيد ياسين عن كتابه (الحوار الحضاري في عصر العولمة)، وسامي خشبة عن كتابه (تحديث مصر)، ود. عمرو عبد السميع عن كتابه (الأقباط والرقم الصعب)، ود. مصطفى سويف عن كتابه (مسيرة مصر في القرن العشرين)، وسمير رجب عن كتابه (وارتجت الأرض)، ود. أنور عبد الملك عن كتابه (الشارع المصري والفكر)، ود. فوزي فهمي عن كتابه (رهان الغد)، وعائشة أبو النور عن كتابها (نبض امرأة)، وميرال الطحاوي عن روايتها (الخباء)، ومرسي عطا الله عن كتابه (إسرائيل في قفص الاتهام).

صراع الحضارات

كان من أهم ندوات المحور الرئيسي الندوة التي شارك فيها د. جابر عصفور والكاتب مصطفى نبيل والكاتب فتحي عبد الفتاح ود. عبد الوهاب بدرخان كونها طرحت رؤية جديدة أكدت على أن العولمة تعد نوعا من الأصولية الجديدة التي لا ترى إلا نفسها وترفض التعدد والتنوع، وأن نظرية صراع الحضارات تبدو تنظيرا جديدا لتجديد الاستعمار وتحضيرا لمزيد من السيطرة على العالم باعتبار أن هناك حضارة واحدة يجب أن تبقى وتفني ما دونها من الحضارات، حيث قال د. جابر عصفور إن العولمة شكل جديد من أشكال الهيمنة ومن الممكن اعتبارها نوعا من الأصولية الجديدة، وأضاف مشيرا لتقرير دولي من اليونسكو يؤسس لنزعة مضادة للعولمة بمعناها الأمريكي، ويرى أنه من الضروري احترام خصوصيات الشعوب وأن تقوم الوحدة الكوكبية على أساس التنوع الذي يتيح لكل شعب أن يمارس تجاربه الخلاقة حسب ظروفه.

وأضاف أن الاتجاه الذي يتبناه العالم الثالث ما زال مقصورا على المستوى الثقافي وحده، لكنه يمثل منطلقا فكريا يواجه منطق العولمة الذي فرض توحيدا قسريا، لكن الدعوة إلى الخصوصية لا تعني الانغلاق على النفس فلا مكان لذلك في العالم المعاصر، وفشل تجربة طالبان يدل على أنه أصبح من المستحيل في هذا العصر على أية مجموعة سياسية أن تضع أسوارا بينها وبين العالم.

ويرى د. عبد الوهاب بدرخان أن نظرية صراع الحضارات تبدو تنظيرا لتجديد الاستعمار وتحضيرا للسيطرة على العالم، حيث إن منطلقات التنظير تفترض أن هناك حضارة واحدة ينبغي أن تفرض قوتها وسيطرتها على مختلف الحضارات الأخرى، وقد تم تحديد الحضارة العربية والعرب كعدو أول لكونهم لم يقبلوا بوجود إسرائيل أو قبلوها كدولة معادية في المنطقة دون أن يقبلوها كقوة تهيمن، لذا لم يلبث أن تحول الأمر إلى اعتبار المسلمين ككل العدو الأول لحضارة الغرب.

وأضاف د. عبد الوهاب أن الدعوة إلى الحوار كانت موجودة دائما ولكن

هذه الدعوة تبدو الآن من الجانب الضعيف فقط، حيث إن الجانب القوي الآخر لا يعيرها اهتماما ولا يعترف بأهلية العرب والمسلمين للحوار، ومع ذلك فالحوار هدف مطلوب دائما.

وهاجم الكاتب مصطفى نبيل كتاب (صدام الحضارات) لصمويل ب. هنتجتون واتهمه بالركاكة والضعف والالتواء وفضلا عن كونه لا يمثل دراسة جيدة.

البابا شنودة

فرضت الرؤية التي طرحها البابا شنودة الثالث والتي تناولت أهم القضايا المطروحة على الساحة السياسية العربية والعالمية تساؤلات عديدة من جانب الجمهور الذي ازدحم لمتابعتها، حيث ندد بهؤلاء الذين يطلقون الكلام على عواهنه فيما يتعلق بصراع الحضارات مؤكدا على وجود خطأ كبير في هذه القضية حيث يتم الخلط بين الدين والحضارات وأن من يتحدثون عن صراع الحضارات يقلبون الأمر إلى الصراع بين الأديان وهذا يجب ألا يكون، وأشار إلى أن الحضارات لا تتصارع ولكن تتكامل وتسند بعضها البعض.. وطالب البابا شنودة بضرورة تكوين لوبي عربي من مسلمي ومسيحي المهجر في أوروبا وأمريكا يكون له قوة وتأثير فاعل، وردا على تساؤل حول ما يحدث في فلسطين قال إنها حرب إبادة ولكنها لم تأخذ الصفة الرسمية، ومع ذلك أظن أنه لا يمكن إبادة شعب، وكل ما يحدث هو تدمير وإذلال وكلها أمور غير إنسانية ونحن نرفض ذلك ولا نقبله، وما دفع إسرائيل أن تفعل ذلك أنها مسنودة ولا تجد من يقول لها ماذا تفعلين.

فلسطين القضية والإنسان

كانت القضية الفلسطينية وما يحدث في الأراضي المحتلة من أعمال قمع وحصار وإبادة أقل ما توصف به أنها إرهابية وحشية، محورا للعديد من المناقشات ففضلا عن ندوة وزير الثقافة والإعلام الفلسطيني ياسر عبد ربه كانت هناك ندوة (فلسطين تحت الحصار) والتي شارك فيها مجدي عمر ومحمود بكري واللواء أحمد عز الدين وأدارها السيد ياسين، والذين أكدوا على وحشية الممارسات الإسرائيلية عند الشعب الفلسطيني الأعزل، أيضا كانت هناك ندوة حول كتاب (دور بريطانيا في تهويد فلسطين.. أقذر دور في التاريخ) لمؤلفه المفكر السوري د. علي أبو الحسن، والتي شارك فيها د. أحمد صدقي دجاني وأدارها الفنان حمدي أحمد، وناقشت تاريخ الدور البريطاني في جلب واستحواذ الحركة الصهيونية على الأراضي الفلسطينية.. كما أقيمت أمسية شعرية فنية تضامنا مع الشعب الفلسطيني شاركت فيها الفنانات رغدة ومحسنة توفيق وسهير

المرشدي، والفنانون محمود حميدة وجميل راتب ومحمد عز وغنت فيها المطربة عزة بلبع.

احتفالية يومية لنجيب محفوظ

الاحتفالية الكبيرة التي شهدها المعرض في صورة ندوات يومية للكاتب نجيب محفوظ بمناسبة بلوغه سن التسعين، وشارك فيها كبار الكتاب والمفكرين والفنانين غطت مناقشاتها كافة الجوانب المتعلقة بالأدب الروائي والقصصي للكاتب الكبير، وعرضت لأبرز أفلامه وناقشتها بحضور أحد الفنانين المشاركين في بطولة الفيلم. كما عرضت مسرحية محاكمة شخصيات نجيب محفوظ من تأليف وأشعار فؤاد حجاج وإخراج نور الدين محمود، تتضمن الاحتفالية معرض لكتابات نجيب محفوظ بالعربية والإنجليزية.

أعمال نجيب محفوظ ترجمت إلى 30 لغة

وقد أعلن مارك لينز رئيس قسم النشر في الجامعة الأمريكية في القاهرة أن أعمال نجيب محفوظ، ترجمت إلى 30 لغة حتى الآن.

وقال لينز في ندوة ضمن الاحتفالية: حتى الآن قدم قسم النشر في الجامعة الأمريكية باعتباره الناشر الرئيسي لأعمال الكاتب الكبير في 30 لغة منها 100 طبعة أو أكثر باللغة الإنجليزية وصلت مبيعاتها إلى مليون نسخة. وأضاف: هناك ما يزيد على 50 طبعة باللغة الإسبانية وأكثر من 30 طبعة باللغة الألمانية والفرنسية وحوالي 150 طبعة في 24 لغة أخرى منها الإيطالية واليونانية والهولندية والسويدية والفنلندية وغيرها، وهناك أيضا ترجمات أخرى في الطريق باللغتين الألبانية والسنغالية، وكانت الجامعة وقعت مع محفوظ عام 1985 اتفاقا أصبح قسم النشر بمقتضاه وكيلا لمحفوظ في ترجمة أعماله إلى لغات العالم المختلفة.

وقالت الدكتور هدى وصفي أستاذة الأدب الفرنسي: إن (الثلاثية) التي تعد أطول الروايات المصرية والتي تسجل حياة مصر منذ مطلع القرن الماضي إلى ما قبل ثورة يوليو/ تموز عام 1952 هي أكثر الأعمال المقروءة في الغرب.

وأضاف: الثلاثية حظيت بكتابات نقدية بشكل لافت من نقاد مستعربين وغير مستعربين من لغات عديدة.

وعرضت هدى وصفي التي ترأس تحرير مجلة (فصول) صورة محفوظ في الأوساط الأدبية الفرنسية مشيرة إلى أن كبريات الصحف الفرنسية شبهته بالكاتب الفرنسي إميل زولا والإنجليزي تشارلز ديكنز.. وقالت: أطلقوا عليه (زولا النيل) و(زولا الشرق) و(ديكنز القاهرة)».

شارك في الندوة أيضا الأردني محمد شاهين نائب رئيس جامعة مؤتة الذي استعرض أثر محفوظ الذي أكمل عامه التسعين يوم 11

ديسمبر/كانون الأول الماضي على الأدباء العرب.

الناشرون العرب ينسحبون

بعد أن احتجزت كتبهم وعدم الإفراج عنها حتى قرب انتصاف الفترة المقررة للمعرض كان أن قرر عدد من الناشرين اللبنانيين والسوريين والأردنيين انسحابهم من المعرض وإعادة شحن كتبهم المحتجزة في ميناء دمياط.

وقال الناشرون لقد احتجزوا شحنات الكتب دون وجه حق خصوصا أن لدينا قوائم مطابقة وموافقة الجهات المعنية على عناوين كتبنا من الرقابة والأزهر.

وأعربوا عن استيائهم أيضا من موقف الجهة المنظمة للمعرض فضلا عن سوء التنظيم، وضعف إقبال الجمهور، وعزوا الأسباب وراء ضعف الإقبال إلى سوء التخطيط حيث إن امتحانات نصف السنة الدراسية التي تزامنت مع الأسبوع الأول من المعرض، فضلا عن الأزمة الاقتصادية القائمة وارتفاع سعر الكتاب المستورد بعد ارتفاع قيمة الدولار بالنسبة للجنيه المصري.

المرأة النوبية

مشاكل المرأة في النوبة بصعيد مصر كانت محورا لندوة هامة ولافتة هدفت إلى طرح حلول مناسبة لها، أدارها دكاترة من جامعات الصعيد المصري، وظهر من خلال المناقشات أن من أهم المشاكل التي تعاني منها المرأة النوبية هي تهميش دورها في المجتمع، إذ لا يسمح لها بإبداء الرأي في أي من أمور حياتها أو ممارسة أي حق من حقوقها.

وتعاني المرأة النوبية من مشكلة استحالة زواجها من غير النوبي على عكس الرجل في هذا المجتمع الذي يستطيع اختيار زوجته من أي مجتمع آخر، كما ناقشت الندوة مشكلة الختان، وجاءت التوصيات في النهاية تطالب بضرورة التخلص من بعض العادات والتقاليد الموروثة مثل دق شفاه الفم بالحنة وثقب الأنف وتضفير الشعر عنوة والختان.

السينما والشباب

ومن جانب آخر حفل المعرض بالعديد من الندوات والأمسيات الفنية والسينمائية التي عرضت لأعمال كثيرة للفرق المسرحية من مختلف أقاليم مصر، وشاهد رواد المعرض نخبة من الأفلام المصرية والعربية، وناقشوا مع الفنانين المشاركين في الندوات والأمسيات قضايا السينما والمسرح والفن في مصر وتأثير المشكلات الاقتصادية عليها وقضايا الشباب وما سوف تتركه أحداث سبتمبر على أمريكا من بصمات على السينما العالمية والعربية.

وقد كانت ندوة (السينما وقضايا الشباب) هي أكثر الندوات السينمائية سخونة حتى اضطرت المخرجة إيناس الدغيدي للانسحاب منها بعد أن هاجمتها الأسئلة الحرجة

والاتهامات بسبب فيلمها الأخير (مذكرات مراهقة) الذي اتهمه الجمهور بإثارة الغرائز والدعوة إلى ممارسة الجنس والاغتصاب.. بدأت الندوة بكلمة الناقد السينمائي سمير فريد أكد فيها أن جمهور السينما في مصر ومعظم دول العالم أكثر من 60 في المائة منه من الشباب الذين لا تقل أعمارهم عن 25 عاما وخاصة في الربع الأخير من القرن العشرين بعد انتشار القنوات الفضائية وانتعاش دور العرض السينمائي، وقد وصلت الإيرادات عام 2001 فقط إلى أكثر من 150 مليون جنيه.

وتحدثت بعد ذلك المخرجة إيناس الدغيدي والمخرج مجد أحمد علي وبطلا فيلمها مذكرات مراهقة التونسية هند صبري وأحمد عز، ولم تخرج كلماتهم عن أهمية مواجهة السينما لقضايا الشباب ومحاولة مناقشتها على الشاشة، أعقب ذلك فتح باب الحوار لتتوالى الأسئلة والاتهامات إلى إيناس الدغيدي ومن نماذج هذه التساؤلات والرد عليها: السؤال (لاحظنا أن معظم أفلامك تتضمن العلاقات الجنسية فهل انتهت كل مشاكلنا حتى تناقش قضايا الجنس بهذا الشكل السافر ونحن دولة شرقية وليست غربية؟).. فأجابت إيناس بسخرية (مش حعمل كده تاني!!!).. سؤال (لماذا لا تتجه السينما إلى الأفلام الدينية بدلا من الأفلام الجنسية.. ولماذا تبتعد عن مناقشة قضايا الساعة مثل البطالة والقضية الفلسطينية.. حيث إن أفلامك تكثر عقب مشاهدتها جرائم الاغتصاب؟).. فردت إيناس.. ممكن تعمل أفلام دينية، فالسينما تقبل كل الاتجاهات، وأفلامي نابعة من مشاكل مجتمعية وأتعامل معها بحساسية شديدة حتى لا أصدم المشاهد.

عمّان

جعفر العقيلي

استهلال الاحتفالات بعمّان عاصمة للثقافة العربية 2002 بإعلان نتائج مسابقة «التأليف والنشر»

استـهلت اللجنة الوطنيـة العليـا لإعلان عمّان عاصمة للثقافة العربية احتفالاتها بهذه المناسبة بالإعلان عن نتائج مسابقة «التأليف والنشر» التي شملت عشرين حقلا في الفكر والأدب والنقد والفن، وذلك خلال احتفالين، الأول خاص بمن هم دون الثلاثين من العمر «مرحلة الشباب»، والثاني للمرحلة العمرية الأعلى.

وبدا واضحا من النتائج، اختلال المعايير النقدية عند المحكمين ـ على الأقل ـ في بعض حقول المسابقة، أو عدم موضوعيتهم، في حقول أخرى. وخابت التوقعات أو التكهنات المسبقة بفوز «فلان» أو «علان» من المشهود لهم بالإبداع، لأن النتائج ـ عموما ـ كانت مفاجئة، إلى الحد الذي يدعو للتساؤل: ما الذي يحدث؟ وأي الأسس اعتمدت لتكون النتائج ـ في معظمها ـ ممسوخة بهذا الشكل.

فقد سرت همهمات وشائعات، منذ شهور، تؤكد أن عددا من الفائزين وعدوا بالجوائز أو أنهم على علم بأنها ستكون من نصيبهم، حتى قبل المشاركة في المسابقة، أو توزيع نصوصهم على المحكمين، لا من باب أن نصوصهم تستحق الجوائز، ولكن لأن لهم علاقات طيبة مع أعضاء لجان التحكيم، الذين اختيروا من الوسط الثقافي أيضا.

وكانت الشائعات أكثر وضوحا في المسابقة المخصصة لمن هم دون الثلاثين من العمر، ومثال ذلك أن اسم حنان شرايخة كان قد تم تداوله، باعتبارها الفائزة بجائزة القصة القصيرة، بعيد إغلاق باب المشاركة في المسابقة بأيام قليلة، وقبل أن يتسلم أعضاء لجان التحكيم النصوص، وهذا دليل على الحالة المتردية التي آل إليها الواقع الثقافي في الأردن، بمعنى أنه من الممكن أن تستحق الكاتبة المشار إليها الجائزة، وعن جدارة، ولكن لماذا هذا الإيمان المطلق بقدراتها الإبداعية من قبل بعض المحكمين، قبل أن يجري تقييم ما قدمته، على أرض الواقع، ومقارنته مع ما قدمه الآخرون في الحقل نفسه، بدلا من الطريقة العثمانية القديمة في توزيع التركة، على من يميل إليه فؤاد القاضي.

وبلغ الأمر بأحد المحكمين في حقل الشعر ـ الدكتور محمد جمعة الوحش ـ إلى التصريح بأنه غير راض عن النتائج، في إشارة إلى أن أمرا ما حدث، جعل النتائج تظهر على هذه الصورة... فإذا لم يؤخذ برأي عضو لجنة التحكيم عند إقرار النتائج، فرأي من يؤخذ إذن؟

أما حقل الرواية، في المسابقة المخصصة لمن تجاوزوا الثلاثين من عمرهم، فقد كان الجميع على علم بما جرى، حيث تم إضافة اسم الكاتب جمال أبو حمدان، في اللحظات الأخيرة، وبضغوط شتى، ليفوز بالجائزة، التي كان من المقرر أن تكون من نصيب الروائية رفقة دودين وحدها، مما أدى إلى منحها لهما مناصفة، وعلق الذين حضروا الحفل على الصيغة اللغوية لإعلان النتيجة «جائزة الرواية: رفقة دودين وجمال أبو حمدان» وهي صيغة تشير إلى استحقاق رفقة للجائزة، لأن الأولى أن يكون اسم «أبو حمدان» سابقا لاسم «دودين» نظرا لتجربته الطويلة في الكتابة، ولاسهاماته في الحركة الثقافية الأردنية، ولكن يبدو أن أهميته التاريخية فقط ـ لا نصه المشارك ـ كان وراء منحه الجائزة، لاغير.

ومما كشفته المسابقة، أن بعض أعضاء لجان التحكيم ليسوا متخصصين، أو أنه لا علاقة لهم بالحقل الذي يحكمون فيه، وهو دليل آخر على سوء التنسيق الذي اتسم به عمل اللجنة المنظمة للمسابقة.

أما النتائج ذات الصلة بالأدب والنقد، «في صيغتها النهائية»، فقد جاءت على النحو التالي:

الإبداع الشبابي «دون الثلاثين من العمر»: في حقل الشعر: محمد العزام، القصة حنان شرايخة، المسرح: عبد الرحمن قاسم، أدب الطفل: هبة الله ستيتية، فيما حجبت جائزة الرواية.

مسابقة التأليف والنشر «لمن تجاوزوا الثلاثين من العمر»: في حقل القصة: أحمد النعيمي، الرواية: رفقة دودين وجمال أبو حمدان، الكتابة المسرحية: محمد سلام جميعان، الشعر: علي البتيري، النقد: د. عبد القادر الرباعي، الكتابة الصحفية: د. نبيل حداد.

يذكر أن الأميرة الفنانة وجدان علي وزعت الجوائز على مستحقيها من الشباب، في الاحتفال الأول، بينما تسلم الفائزون بحقول الفرع الثاني من المسابقة جوائزهم من شيخ الأدباء الأردنيين العلامة روكس بن زائد العزيزي، وتبلغ قيمة كل جائزة ألف دينار أردني (1500 دولارا) بالإضافة إلى تولي اللجنة الوطنية العليا طباعة المخطوط الفائز في كل حقل، على نفقتها، خلال هذا العام.

د. غسان عبد الخالق يرفع الالتباس بين «الحداثة» و«ما بعد الحداثة»

بدعوة من الجمعية الفلسطينية الأردنية، ألقى الناقد الدكتور غسان عبد الخالق محاضرة بعنوان «في رفع الالتباس بين الحداثة، وما بعد الحداثة» توزعت على عدة محاور هي: مأزق الإطار المرجعي، مأزق التاريخ، مأزق المنظور السياسي الأيديولوجي، مأزق التفاوت وتجاوز الأنماط، الحداثة كل لايتجزأ، ما بعد الحداثة، تحطيم النظام، العولمة وما بعد الحداثة، خيارات الدولة العربية الحديثة، وخيارات المثقف العربي.

استهل د. عبد الخالق محاضرته بالحديث عن إشكالية الإطار المرجعي

المعرفي التاريخي التي يقع فيها الباحثون العرب عند دراسة الحداثة وما بعد الحداثة، لأنهم يلزمون أنفسهم بالرؤية الغربية، تحت وطأة الإحساس أو الاعتقاد بأن الحداثة وما بعدها منتج غربي خالص، وبالتالي فإن الكلام عنهما يبدو «كلاما عن» وليس «كلاما في»، وهو ما يحول عادة كثيرا من المساهمات العربية في هذا الموضوع إلى معرض نموذجي لوجهات نظر المفكرين الغربيين، بعيدا عن الخوض في تظاهرات الفكر الغربي في الوطن العربي، أو عرض وجهات نظر المفكرين العرب تجاه هذين المفهومين.

ثم توقف الباحث عند مأزق التاريخ للحداثة وما بعدها، قائلا إن هذا المأزق يتصل بمأزق الإطار المرجعي، ويتداخل معه إلى حد بعيد، حيث يتساق الباحثون خلف لعبة السنوات الفاصلة والتواريخ الحازمة لبروز الحداثة وانتهائها، وعلو نجم ما بعد الحداثة وتداعياتها، وهو ما يسهم في الابقاء على هذا الموضوع كسياق معرفي تاريخي خارجي «عنا» ومفارق لواقعنا العربي.

وبخصوص مأزق التفاوت وتجاوز الأنماط، نوه عبد الخالق إلى أن الكلام على الحداثة وما بعدها في الوطن العربي يصطدم بحقيقة التفاوت الصارخ في المنظور الحداثي بين الأقطار العربية، سياسيا واقتصاديا واجتماعيا وثقافيا من جهة، والتفاوت الصارخ بين واقع هذه المستويات في القطر العربي الواحد من جهة ثانية، ذلك أن أخطر ما تعاني منه الدولة العربية الحديثة هو تداخل الأنماط الحضارية وتجاورها في إطار المستوى الواحد، أو بين مستويات عدة، كما هو الحال في تداخل الواقع الصحراوي بالزراعي بالمديني، على نحو يفرغ الأخير من مضمونه وجدواه الحداثيين.

وأكد الباحث أن الدولة العربية الحديثة ليس بوسعها أن تعد نفسها حداثية تماما لمجرد أنها مركزية فقط، أو لأنها عقلانية فقط، أو لأنها ديمقراطية فقط، أو لأنها تفعل النقد والمساءلة لضمان تقدمها فقط بل عليها أن تكون كل ذلك معا حتى تكون حداثية، لأن الحداثة ـ بحكم بنيتها النظامية النسقية المتماسكة ـ لاتعود هي إذا انتقص أي ركن من أركانها، وإلا لأصبح بوسع أي قبيلة بدائية من قبائل الأمازون أن تعد نفسها «حداثية» لمجرد أنها تمتلك نظاما أو نسقا اجتماعيا أو ثقافيا معينا.

وبشأن ما بعد الحداثة، وتحطيم النظام، أوضح عبد الخالق أن ما بعد الحداثة تبدو على الصعيد المعرفي البحت محقة في الالحاح على عبثية الثنائيات الضدية أو غير الضدية: «الماضي/ الحاضر»، «التراث/ المعاصرة» .. ألخ، نظرا لما قد يترتب على هذه الثنوية من فهم منطقي صوري قسري للأشياء والعلاقات والعالم، إلا أننا ندرك الآن أكثر من أي وقت مضى أن هذا الإلحاح الما بعد حداثي «التفكيكي بوجه خاص» على استبعاد هذه الثنوية ليس سوى استراتيجية بعيدة المدى للحيلولة

دون وضع «مـا بعـد الحـداثة» على طرف النقيض الثنائي مع «الحداثة» وليس «الحداثة» كما يتوهم بعض المثقفين خطأ ـ تقوم على اللانظام واللانسق، ورفض المؤسسة، ورفض السلطة، واللاعقلانية، والفوضى في التفكير والتعبير، واللايقين، ولا جدوى النقد.

وعرج الباحث على العلاقة ما بين العولمة وما بعد الحداثة، وقال في هذا الصدد: يتساءل بعض المثقفين «ببراءة»: كيف يمكن للعولمة ـ وهي في نظر بعض المثقفين الظاهرة الأكثر تعبيرا وتجسيدا للحداثة الغربية في قمة صعودها التاريخي على روافع تكنولوجيا المعلومات والاتصالات ـ كيف يمكن لها، بآلية التنميط هذه، أن تكون آلية تفكيك في الوقت ذاته، وها هنا يكمن أس الالتباس الأكبر بين الحداثة وما بعد الحداثة بلا ريب.

وختم الدكتور غسان عبد الخالق محاضرته التي أقيمت في منتدى ابن رشد الثقافي، وأدارها رئيس الجمعية الفلسفية الدكتور هشام غصيب، بالحديث عن خيارات المثقف العربي في الدولة العربية الحديثة إزاء الحداثة وما بعدها، ولخصها بثلاثة خيارات، هي:

ـ الانكفاء عن الدولة، بدعوى قصورها التاريخي.

ـ الانفتاح السلبي على العولمة، بدعوى أنه لم تعد هناك حاجة للدولة.

ـ الانفتاح الإيجابي على الدولة وعلى العولمة، بداعي إدراك حجم الضغوطات التي تتعرض لها الدولة العربية الحديثة جراء سياسات مراكز العولمة، والعمل على تطوير صيغة تفاهم أو تحالف مضمر، مؤقت أو بعيد المدى، مع الدولة العربية الحديثة، لصيانة ما يمكن صيانته من سيادة الدولة وهويتها. وتعد التجربة المصرية في هذا المضمار أكثر التجارب العربية نجاحا، حيث تخوض الدولة معمعان العولمة، فيما يضطلع المثقفون بصيانة سقف السيادة والهوية المهدد بالدلف المتواصل.

معرض وحفل توقيع كتاب لرسام الكاريكاتير جلال الرفاعي

افتتح أمين عمان المهندس نضال الحديد معرض الفنان جلال الرفاعي، الذي يضم مجموعة من اللوحات الزيتية ورسومات الكاريكاتير، التي تتناول ـ في أغلبها ـ هموم وقضايا الطبقة الوسطى في المجتمع، وتبرز مظاهر الفساد، وأشكال البيروقراطية المختلفة، وتكشف عن الوجه البشع للعولمة، فضلا عن محاكاتها للواقع السياسي العربي المهزوم.

وتخلل المعرض حفل توقيع لكتاب «ألف كاريكاتير وكاريكاتير» الذي يشتمل المجلد الأول منه على «500» رسم كاريكاتيري ، أنجزها الفنان في الفترة الأخيرة، ونشر جلها في الصحافة الأردنية والعربية، وهي تمتاز باعتمادها على المفارقة في الموقف، من خلال ألوان الملابس التي يرتديها الطرفان المتقابلان في اللوحة، والانفعالات التي يظهر الرفاعي مهارة خاصة في إبرازها

على الوجه، والاعتناء بالتفاصيل الصغيرة أو إهمالها كليا، إن استدعى الأمر ذلك.

وتبدو لوحات الرفاعي الكاريكاتيرية، كما لو أنها حكايات مرسومة بالألوان، أو بالأبيض والأسود، وهي سرعان ما تدخل القلب، وتحوز على إعجاب المشاهد، لما فيها من بساطة في طرح الفكرة، ووضوح في التعبير عنها ف «الكرش»، و«السيجار» والوجه المنتفخ مثلا علامات على الجاه، ونحول الجسم والحطة والعقال و «الجاكيت» المقلم ملامح المواطن العادي المغلوب على أمره، كما يرى الفنان الذي يستخدم أيضا الحوار المختصر بين الشخوص، والمقولات الدارجة، والأمثال الشعبية، التي تكشف عن مقدار السخرية المغلفة بالمرارة والألم تجاه ما يحدث على كافة الأصعدة: سياسيا واقتصاديا واجتماعيا، دون أن يؤثر ذلك على المستوى الفني للوحة، وفي هذا تأكيد على إيمان الرفاعي بمقولة «الالتزام في الفن»، التي يتنصل منها فنانون كثيرون اتجهوا إلى منطقة العبث، بعيدا عن أي مشروع حقيقي، أو رسالة واضحة يحملها «فنهم»..!!

والرفاعي أحد رواد الرسم الكاريكاتيري والعمل الصحفي في الأردن، حيث درس الإخراج الصحفي والرسوم المتحركة في بريطانيا، وبدأت انطلاقته من صفحات الإخراج الصحفي والرسوم المتحركة في بريطانيا، وبدأت انطلاقته الفنية من صفحات «الدستور» في العام 1971، فكان أول من خطط عناوينها، وفي مطلع الثمانينات انتقل إلى دبي، للمشاركة في تأسيس صحيفة «البيان» الإماراتية، وهو ينشر رسوماته حاليا في «الحياة الجديدة» الفلسطينية، و«الدستور» الأردنية، ومطبوعات عربية أخرى.

وقد أقام هذا الفنان العديد من المعارض الشخصية، وشارك في معارض جماعية، في دول مختلفة، منها: الأردن، مصر، الإمارات، ليبيا، البحرين، تونس، سوريا، تركيا، وبريطانيا، كما فاز بجائزة «هشام وعلي حافظ» لفن الكاريكاتير في العام 1966، وله كتب تشتمل على رسومات كاريكاتيرية منها: «في الصميم - 1973»، «جلال الرفاعي - 1981»، «جلال الرفاعي - 1985»، الانتفاضة 1988»، «هموم الناس - 1995».

معرض التشكيلية نوال العبد الله:
تضاريس لونية ذات مسحة روحية

افتتحت التشكيلية الأردنية نوال العبد الله معرضها الشخصي السادس على جاليري (أربع جدران) بفندق الشيراتون، والذي يشتمل على لوحات ذات فضاءات متداخلة، تتميز بالجرأة في الأداء والتعبير، وتحمل متلقيها إلى التحليق من أفق إلى آخر، وبانطباع مختلف كل مرة.

تستخدم الفنانة لإنجاز لوحاتها الألوان المائية، والأكريليك، والألوان الشمعية، والمواد الغروية، واللواصق، مبرزة مهارتها على صعيد التكنيك، ومؤكدة على استمرار النهج الذي

بدأت به، باعتمادها على ضربات الفرشاة الحادة، والألوان الغنائية التعبيرية.

فقد اتخذت نوال من التعبيرية التجريدية مجالا لعملها الفني، وعنيت لاحقا بالبنى والتكوينات التشكيلية المعاصرة، بما يحمله هذا الأمر من وعي بأبعاد العلاقة الجدلية بين اللون والشكل، وهو وعي تمثله الاتجاهات الأفقية التي تتقاطع في مستوى معين من اللوحة، وتتفارق في مستويات أخرى، كما يرى الناقد التشكيلي محمد العامري، لتبدو اللوحة ـ في النهاية ـ كمجموعة من التضاريس اللونية ذات المسحة الروحية، خصوصا وأن بإمكان المتلقي الانفتاح على فضاء واسع من التخييل والتأويل، إذا ما نظر إلى اللوحة بتأن، وفق أكثر من زاوية.

تنحاز نوال في لوحاتها إلى الطبيعة، بمفهومها المطلق، فثمة بيئة مفترضة قادمة من السهول والجبال والبحر والغيوم والثلج.. ألخ، وكأنما روحها تحلق في المدى، خارج الأطر والقيود، وتأسيسا على هذه العلاقة، تتدفق الموسيقى من وتر الألوان، بإيقاعات متباينة، ولكنها مدروسة، عبر التعرجات والانحناءات، والتدرجات اللونية النابعة من استغراق حقيقي في الذات.

والفنانة من مواليد عام 1951، درست الفن أكاديميا في إيطاليا، وتتلمذت لفترة من الزمن على يد الفنان مهنا الدرة، وقد شاركت في عدد من المعارض الجماعية، وأقامت خمسة معارض شخصية سابقة.

وكلاء توزيع البيان

- الكويت: الشركة المتحدة لتوزيع الصحف هـ: ٢٤٢١٤٦٨
- القاهرة: مؤسسة الأهرام هـ: ٥٧٨٦٣٠٠ـ ٥٧٨٦١٠٠
- الدار البيضاء: الشركة الشريفية لتوزيع الصحف هـ: ٤٠٠٢٢٣
- الرياض: الشركة السعودية لتوزيع الصحف هـ: ٤٩١٩٤١
- دبي: دار الحكمة هـ: ٦٦٥٣٩٤
- الدوحة: دار العروبة هـ: ٤٢٥٧٢٣
- مسقط: مؤسسة الثلاث نجوم هـ: ٧٩٣٤٢٣
- المنامة: مؤسسة الهلال هـ: ٤٣٤٥٥٩

لوحة الغلاف: طلال أبو دان
(الحياة) رمل فراتي

رابطة الأدباء في الكويت

إشراقات

نصوص أدبية لأعضاء
منتدى المبدعين الج

منتدى المبدعين الجدد

الدكتور عبدالله القتم

عبدالرزاق البصير
حياته وأدبه

سلسلة كتاب الرابطة رقم (١٨)

الكويت 2001 Kuwait 2001

ماعيل فهد إسماعيل

علي السبتي شاعر في
الهواء الطلق

سلسلة كتاب الرابطة رقم (١٧)

الكويت 2001 Kuwait 2001

صدر حديثاً